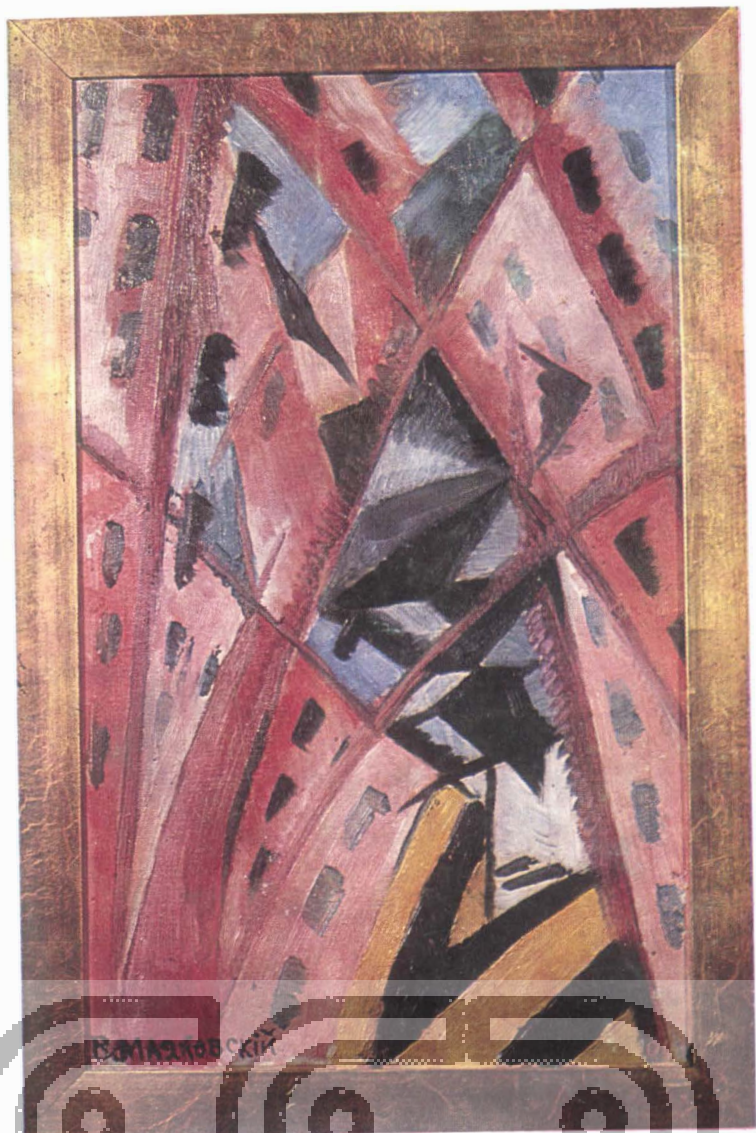




Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

COPERTA

VLADIMIR MAIAKOVSKI
AUTOPORTRET, 1913
Inedit din colecția LILI BR'K



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de **Uniunea Scriitorilor**
din **Republica Socialistă România**

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU - BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA, ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

6

[149]
1973

SUMAR

MAIAKOVSKI RETORICA ADEVĂRULUI

VLADIMIR MAIAKOVSKI : *Eu însumi*, în românește de Ioanichie Olteanu;
VLADIMIR MAIAKOVSKI : *Nu trăim pentru bani, Domnișoara și huliganul*
scenarii de film ● 21

LILI BRIK : *Din amintirile mele* ● 29

ELSA TRIOLET : « *Insuportabilul* » *Volodea* ● 33

VASILI KATANIAN : *Poetul și omul* ● 40

Grupaj, în românește de Tatiana Nicolescu

ION VASILE ȘERBAN : *Despre viață și mitul poeziei* ● 47

CENTENAR BUDAPESTA

GEO ȘERBAN : *Omagiu*; ÁNDOR HORVÁTH : *Prezent și vocație* ● 55

TINERI POEȚI MAGHIARI

KISS BENEDEK : *Mit de rață sălbatecă; Intomnare iute, lină; Frunză pe limbă*; BELLA ISTVÁN : *În loc de marș*; PETRI GYÖRGY : *Improvizatie, Poet est-european necunoscut* ● BENEY ZSUZSA : *Sonete baroce*; UTASSY JOZSEF : *Apollinaire, Pe vîna arborilor veșteji, zic — poeme*, în românește de Paul Drumaru ● 59

DINO BUZZATI

Monte Cristo, versiune modernă și infidelă; *Angoasații*; *Pionierul* — schițe, în românește de Ștefan Delureanu ● 69

EUGENIO MONTALE: *Artistul cu inimă bună* ● 75

INDRO MONTANELLI: *Buzzati, poetul misterului* ● 76

SILVIAN IOSIFESCU: *Schițele lui Dino Buzzati* ● 78

O FABULĂ A ZBORULUI

RICHARD BACH

PESCĂRUȘUL JONATHAN LIVINGSTON

povestire în românește de Anca Nemoianu ● 91

VIRGIL NEMOIANU: *Metafora autodepășirii* ● 107

VIAȚA IMEDIATĂ

ELINOR LANGER: *Funcționară la telefoanele din New-York*, ● 111

PATRU MĂȘTI: UN AUTOR

FERNANDO PESSOA

FERNANDO PESSOA: *Abdicare, Mesaj, Crăciun, Autopsihografie*;

RICARDO REIS: *Doar din grădina lui Adonis; Mă tem de soartă; Roze;*

Ferice de acel pe care soarta; ALBERTO CAEIRO: *Păzitorul de turme*;

ALVARO DE CAMPOS: *Odă triumfală*, poeme, în românește de Roxana Eminescu ● 123

ROXANA EMINESCU: *Originalitatea prin anonim* ● 131

ARTE

GIULIO CARLO ARGAN

O PERSPECTIVĂ METODOLOGICĂ MODERNĂ

THEODOR ENESCU: *Istoricul de artă în cultura contemporană* ● 136

GIULIO CARLO ARGAN: *Istoria artei*, inedit, în românește de Tea Preda; *Civitas hominum*, eseu, în românește de Ștefan Delureanu ● 143

ARTA DE A TRADUCE

FRANCISCO AYALA: *Traducerea, garanție a solidarității culturii*, în românește de Andrei Ionescu ● 153

DOCUMENTE INEDITE

ERNST TOLLER; VIRGINIA WOOLF, texte comunicate de I.M. Ștefan ● 161

CALEIDOSCOP

Un prieten al poezilor români, omagiu lui Jean Ballard Zaharia Stancu: un profil în revista « Zvezda »; Literatura na Swiecie într-o nouă formulă; Poeme de Ion Alexandru în cehă; Ecouri maghiare; Balerinul Căciuleanu la Bonn-Center; Presa engleză despre plasticianul Ilie Pavel ● 166



MAIAKOVSKI

RETORICA ADEVĂRULUI



80 DE ANI DE LA NAȘTERE

VLADIMIR MAIAKOVSKI

EU ÎNSUMI

Tema

Eu sînt poet. Și tocmai prin acest fapt prezint interes. Și tocmai despre aceasta scriu. Despre rest, numai dacă se va dovedi necesar.

Memoria

Burliuk zicea: memoria lui Maiakovski e ca șoseaua Poltavei, — toți își lasă pe ea cîte-un galoș. Nu rețin însă figuri, date. Tot ce-mi aduc aminte e că pe la anul 1100 s-au strămutat undeva niște așa ziși « doreani ». Amănuntele acestei istorii îmi scapă, dar trebuie să fi fost ceva serios. În timp ce reține: « S-a scris aceasta la 2 mai. Pavlovsk. Fontanî » e o chestie întru totul minoră. Așa că navighez în voie prin propria mea cronologie.

Principalul

M-am născut la 7 iulie 1894 (sau '93, — aci părerea mamei diferă de foaia matricolă a tatii. În orice caz, mai devreme nu. Locul nașterii: satul Bagdadi, gubernia Kuttaisi, Georgia.

Componența familiei

Tată: Vladimir Konstantinovici (șeful ocolului silvic Bagdadi), decedat, în 1906.

Mamă: Alexandra Alexeevna.

Surori:

a) Liuda

b) Olea.

Alți Maiakovski, pare-se, nu există.

◀ MAIAKOVSKI într-o secvență din filmul „Nu trăim pentru bani”

Intîla amintire

Noţiuni de pictură. Locul: necunoscut. Iornă. Toto s-o abonat la revisto « Rodina ». « Rodina » are un supliment « umoristic ». ale cărui schiţe sînt aşteptate şi comentate. Tata se plimbă prin cameră şi cîntă obișnuitul său « alon zanfan de la patrulă ». Soseşte « Rodina ». O deschid şi (poză) răcnesc: « Grozav ! Un domn se sărută cu o doamnă ». Haz general. Mai tirziu, cînd a sosit şi suplimentul şi trebuia ris într-adevăr, mi-am dat seama că înainte eu singur fusesem motivul amuzamentului. Aşa 'au apărut divergenţele noastre în materie de poze şi umor.

A doua amintire

Noţiuni de poetică. Vară. Lo noi, lume peste lume. Un student înalt şi chipeş, B. P. Gluşkovski. Desenează. Un bloc legat în piele. Hirtie, o minune. Pe coală un bărbat înalt fără pantaloni (sau cu, dar bine strînşi pe picior) stînd în faţa unei oglinzi. Tipul se numeşte « Evghenioneghin ». Înalt era şi Borea, înalt era şi bărbatul desenat. Era clar. Borea era una şi aceeaşi persoană cu acel « Evghenioneghin ». Vreo trei ani am continuat să cred acest lucru.

A treia amintire

Noţiuni practice. Noapte. În camera vecină, interminabil conciliabul în şoaptă între tata şi mama. Pe chestia unui pian. Toată noaptea n-am dormit. O singură frază mă obseda. Dimineaţa dau buza: « Tată, ce-i aia cu plata în rate ? » Explicaţia m-a distrat copios.

Năravuri urîte

Vara. Un număr năucitor de invitaţi. Onomastice cu droaia. Tata e mindru de capacitatea mea de memorizare. Pentru fiecare aniversare sînt obligat să învăţ poezii. Mi-o amintesc pe cea spusă de ziua tatălui meu :

Se-adunase toată ginta

Munţilor bătrîni. . .

« Ginta » şi « selba » mă călcau pe nervi. Cine erau aceste făpturi habar n-aveam ; nu catadicsiseră vreodată să-mi iasă-n cale. Am aflat mai tirziu că acesta e stilul poetic, şi am început să-i rezerv o ură mocnită.

Originile romantismului

Întîia casă pe care mi-o amintesc bine. Etaj şi parter. Etajul e al nostru. La parter e o mică instalaţie de vinificare. Odată pe an îşi fac apariţia harabalele cu struguri. Sînt puşi la teasc. Eu mînînc. Alţii beau. Casa e situată în incinta unei străvechi cetăţi georgiene, aproape de Bagdadi. Cetatea e înconjurată de patruleterul unui zid de apărare. În colţurile zidului sînt nişte podine pentru tunuri. Ambrazuri. sparg zidul. După zid vin şanţurile. Dincolo de şanţuri, pădurea cu şacalii. Dincolo de pădure, dealurile. Eram mărişor. Îl urcam în fugă, pe cel mai înalt. Dealurile se micşorau spre nord. Acolo era un coborîş abrupt. Credeam că acela e Rusia. Mă fascina grozav.

Extraordinarul

Ani, vreo șapte. Tata mă lua și pe mine călare în raitele lui, prin ocolul silvic. Un defileu. Noapte. Înghițiți de ceață. Nu-l mai zăresc nici pe tata. Potecă foarte strîmtă. Se vede că tata a agățat cu mîneca o nuia de măceș. Scăpată, nuiaua mă pleznește peste obraji cu toți ghimpii ei. Scîncind slab, îmi scot spinii. Dispar deodată ceață, durere. La picioarele noastre, prin negura care se dă la o parte, apare ceva care depășește splendoarea cerului. E lumina electrică. Fabrica de butoaie a prințului Nakașidze. După experiența electricității, am început să-mi pierd orice urmă de interes față de natură. Lucru imperfect.

Studii

Lecții îmi predau mama și niște verișoare de diverse grade. Aritmetica-mi părea ceva suspect. Să calculezi că atîtea mere sau atîtea pere se împart unor copii. Or, eu totdeauna primeam și dădeam fără să le număr. Fructe în Caucaz, cîte vrei. De citit însă, am învățat cu plăcere.

Prima carte

Una « Agafia, Îngrijitoarea de păsări ». Să-mi mai fi căzut în mînă pe atunci încă vreo cîteva cărți de acest gen, și mă lăsam pentru totdeauna de citit. Din fericire, a doua a fost « Don Quijote » Așa carte, da ! Mi-am făcut sabie și platoșă de lemn, băgînd groaza în jur.

Examenul

Ne-am mutat. De la Bagdadi la Kutaisi. Examen de admitere la liceu. M-au întrebat despre ancoră (o aveam pe mînecă) și am știut. Dar preotul, să-i spun ce înseamnă « oko » ? I-am răspuns: « Trei funți » (asta înseamnă în georgiană). Examinatorii mi-au explicat cu bunăvoință că « oko » înseamnă « ochi » în slava veche, bisericească. Din cauza asta era cît pe-acî să cad. Am început să urăsc din acea clipă tot ce ținea de biserică și de slava veche. Cred că de aici mi s-au tras și futurismul, și ateismul, și internaționalismul.

Liceul

Clasa pregătitoare, întîia, a doua. Ies primul. Nouă și zece pe toată linia. Citesc pe Jules Verne. Literatură fantastică în general. Un bărbos n-are de lucru și-mi descoperă aptitudini de pictor. Îmi dă lecții gratuit.

Războiul cu Japonia

Din ce în ce mai multe ziare și reviste prin casă: « Russkie vedomosti », « Russkoe slovo », « Russkoe bogatstvo » ș.c.l. Le citesc pe toate. O stare de surexcitare înconștientă. Cad în extaz în fața crucișătoarelor de pe ilustrate. Copiez, amplific. Își face apariția termenul « manifest ». Așa ceva lipeau georgienii. Îi spînzurau cazacii. Colegii mei erau georgieni. Am început să-i urăsc pe cazaci.

Lecturi interzise

A sosit sora mea de la Moscova. E în culmea exaltării. Îmi dă pe furiș niște foi lungi de hîrtie. Îmi place: e foarte periculos. Le țin minte și-acuma: Prima:

Fii treaz camarade, ia seama, măi frate
și leapădă-ți arma din mîini.

Și încă una, care sflrșea cam așa:

... ori ia-ți altfel calea și valea,
la nemți cu soție, cu mamă și-odraslă cu tot. . .

(era vorba de țar).

Aceasta era revoluția. Acestea erau versuri. Versuri și revoluție, în mintea mea fuzionează.

Anul 1905

Nu-mi arde de școală. Încep să curgă notele proaste. Am ajuns într-a patra numai fiindcă eram cu capul spart (după o încăierare pe malul Rionului) și la corigență m-au trecut de milă. Pentru mine revoluția a început așa: un coleg al meu, Isidor, bucătar la preot, a sărit desculț pe mașina de gătit la vestea asasinării generalului Alihanov. Pacificatorul Georgiei. Manifestații, întruniri. Merg și eu. E frumos. Receptez pictural: negru-anarhiștii, roșu-eseriștii, bleu-sediștii¹, în alte culori federaliștii.

Socialismul

Discursuri, ziare. Extrag noțiunile și cuvintele necunoscute. Simt nevoia unor explicații. În vitrine își fac apariția niște cărțuții cu coperta albă. « Burevestnik »². Toate vorbesc despre același lucru. Le cumpăr pe toate. Mă scol pe la șase dimineața. Citesc pe nerăsuflăte. Întîi: « Jos cu social-democrații ». Doi: « Convorbiri economice », Mă cucerește pe viață capacitatea socialiștilor de a descurca faptele și a sistematiza întreaga existență. « Ce să citim ? » de Rubahin, parcă. Înghit de la a la zet tot ce-mi recomandă. Multe, nu le pricep. Întreb în dreapta și stînga. Sînt introdus într-un cerc marxist. Dau peste « Programul de la Erfurt ». La mijloc. Despre « lumpenproletariat ». Încep să mă consider social-democrat. Pun mîna pe puștile tatii și le duc plocon la comitetul sedist.

Ca figură, îmi place Lassalle. Poate pentru că nu are barbă. În capul meu îl confund cu Demostene. Mă duc la Rion. Iau pietre-n gură și tin discursuri.

Reacțiunea

După mine, a început, astfel: în starea de panică (sau în timpul fugii, poate) de la manifestația organizată în memoria lui Bauman, m-am pomenit (căzut fiind la pămînt) cu o tobă imensă în cap. Însăpăimîntat, am crezut că m-am lovit eu singur de ea.

¹ Prescurtări uzuale, prima pentru socialiștii revoluționari, a doua pentru social-democrați (PMSDR)

² Editură a PMSDR.

A murit tata. Dintr-o înțepătură la deget (punea în ordine niște acte). Septicemie. De atunci nu mai pot vedea în ochi acele cu gămălie. Cu huzurul s-a isprăvit. Am rămas cu trei ruble în casă după înmormântarea tatii. Fără a reflecta, vindem febril mese, scaune. Plecăm la Moscova. De ce? Nici măcar cunoștințe n-avem acolo.

Drumul

Baku, depășind totul în splendoare. Sonde, cisterne, parfumul cel mai distins: petrolul, după care mai vine și stepa. Până și deșertul.

Moscova

Popas la Razumovsk. Plotnikovii, cunoștințe ale surorii mele. Dimineața, cu trenul la Moscova. Închiriem un mic apartament pe Bronnaia.

Viața la Moscova

Stăm prost cu hrana. Pensia: zece ruble pe lună. Eu și cele două surori, cu școala. Mama e nevoită să închirieze camere și să gătească pentru chiriași. Camerele, mizerabile. Studenți săraci. Socialiști. Îmi amintesc de primul « bolșevic » întâlnit: Vasea Kandelaki.

Lucruri plăcute

Sînt trimis după petrol. S ruble. Primesc rest 14 ruble și 50 de copeici: cîștig net 10 ruble. Trec de două ori prin fața prăvăliei (« Programul de la Erfurt » nu-mi dădea pace.) Cine s-a înșelat, patronul sau angajatul? îl întreb în șoaptă pe vînzător. Patronul! Îmi cumpăr patru prăjituri și le mănînc. Cu restul iau o barcă și mă plimb pe lacurile Patriarhiei. De atunci să nu mai aud de prăjituri.

Munca

N-avem bani în casă. Mă apuc de pirogravură și desen. Îmi amintesc mai ales de ouăle de lemn pentru Paști. Rotunde, se învîrteau și scîrțiau ca niște uși. Le vindeam la o tarabă, pe Veglinii. 10—15 copeicibucată. De atunci nutresc o înfinită ură pentru artiștii de tipul Boehm, pentru stilul rusesc și pentru micul artizanat.

Liceul

Trec în a patra la Liceul nr. S. Note de patru, rar cîte un cinci. Sub pupitrul băncii, « Anti-Dühring ».

Nici un preț pe literatură. Filozofie. Hegel. Științele naturii. Și mai presus de orice, marxism. Nu există operă de artă care să mă fi pasionat mai grozav decât « Prefața »¹ lui Marx. Din camerele studenților ajung pînă la mine tipărituri ilegale. « Tactica luptei de stradă » ș.a. Mi-amintesc perfect de mica, albastră « Două tactici » a lui Lenin. Îmi plăcea că era tăiată pînă la marginea textului. În vederea difuzării clandestine. Estetica maximei economii.

Prima poezioară

La Liceul nr. 3 apare o revistă ilegală, « Avîntul ». Mă simt vexat. Adică alții scriu și eu nu sînt în stare ? Și-am început să zgîrii hîrtia. Rezultatul a fost din cale afară de revoluționar, dar și de cretin. Ceva în genul actualului Kirillov. Un vers nu țin minte. Am mai scris una. Asta era de amor. Considerînd că o asemenea stare de spirit e incompatibilă cu « demnitatea mea de socialist », am abandonat totul.

Partidul

1908. Îmi dau adeziunea la PMSDR (bolșevic). Mă prezint la un examen într-un sector industrial și comercial. Reușesc. Propagandist. Întîi la franzelari, apoi la cizmari și, în fine, la tipografi. La conferința generală orășenească sînt ales în Comitetul pe Moscova. Mai erau Lomov, Povoljeț, Smidovici și alții. Devenisem « tovarășul Konstantin ». Era muncă, nu glumă.

Arestarea

La 29 martie 1908 cad într-o cursă în cartierul georgian. Tipografia noastră clandestină. Rod și înghit un carnețel. Cu adrese și coperti cu tot. Închis la Presnenskaia. Poliția secretă. Apoi la Sușevskaia. Anchetatorul Voltanovski (crezîndu-se abil pe semne) îmi dictează și mă obligă să scriu: acuzat de a fi redactat manifeste. Poceam, fără speranțe, textul. Scriam: « socialdimocritic » Mi se părea că l-am dus. Eliberat pe cauțiune. În închisoare am citit cu un sentiment de perplexitate « Sanin »². Cum, necum, cartea se găsea în toate închisorile. Se vede că folosea la mintuirea sufletelor.

Am ieșit. Aproape un an, muncă de partid. Și din nou o scurtă detențiune. Mi-au confiscat un revolver. Mahmudbekov, prieten al tatălui meu și adjunct pe atunci al comandantului închisorii Krestî, reținut întîmplător odată cu mine, declară că revolverul îi aparține, și sînt eliberat.

A treia arestare

Locatari ai casei noastre (Koridze — numele conspirativ al lui Morceadze —, Herkulaitis ș.a.) sapă un tunel pe sub Taganka. Să elibereze pe deținutele politice. Reușesc să organizeze o evadare din închisoarea Novinskaia. Sînt arestat. Nu voiam să mai stau în pușcărie. Fac scandal. M-au purtat dintr-o închisoare în alta: Basmanaia, Meșcenskaia, Measnițkaia etc. și, în sfîrșit, Butirki. Celulo nr. 103.

¹ E vorba de Prefața la « Critica economiei politice ».

² Roman de M. Arțîbașev, de mare succes în epocă.

Cele unsprezece luni de la Butfarki

Perioadă de o importanță capitală pentru mine. După trei ani de teorie și practică, mă năpustesc asupra literaturii. Citesc tot ce e nou. Pe simbolişti: Belii, Balmont. Mă atrăgeau prin noutatea formală. Dar îmi erau străini. Temele, imaginile nu le simţeam ca fiind ale mele. Am încercat să scriu la fel de bine, dar despre altceva. Constatai însă că la fel despre altceva e o imposibilitate. Versurile erau afectate şi lamentos-revoluţionare. Ceva în genul:

În aur şi purpură codrul se-mbracă,
Pe cruci şi cupole văd soarele-arzînd
Aştept — însă zilele vin ca să treacă
Şi simt cum le mistuie timpul pe rînd.

Am umplut un caiet. Le sînt recunoscător gardienilor: mi l-au confiscat la ieşire. Dacă mai şi apăreau ! Lichidînd cu contemporanii, m-am aruncat asupra clasicii. Byron, Shakespeare, Tolstoi. Ultima carte citită a fost « Anna Karenina ». N-am terminat-o. M-au chemat noaptea: « ia-ţi lucrurile, şi afară » ! Aşa se face că nu ştiu pînă azi ce sîrşit a avut istoria aceea a Kareninilor.

Imagine din filmul „Nu trăim pentru bani“



Mi-au dat drumul. Trebuia (decizie a poliției secrete) să fiu trimis pe trei ani la Turuhansk. Mahmudbekov a intervenit la Kurllov pentru anulare.

În închisoare fiind, m-au judecat pentru prima afacere: m-au găsit culpabil, dar îmi lipseau niște ani ca să mă poată condamna. Au decis să mă lase sub supravegherea poliției, familia garantînd.

O așa zisă dilemă

Am ieșit derutat. Cei pe care-i citisem erau așa numiții mari. Și totuși, ca să poată fi depășiți în scris mai trebuia așa de puțin ! O concepție justă asupra lumii eu o aveam. Ce-mi lipsea era experiența artistică. De unde să o capăt ? Eram un ignorant. Trebuia să fac o școală ca lumea. Și eu sint eliminat și din liceu și de la Stroganovski ¹. Dacă e să rămîn în partid, rămîn în ilegalitate. Și cineva aflat în ilegalitate mi se părea că nu poate studia. Perspectiva era de a scrie o viață întreagă foi volante, de a comunica idei desprinse din niște cărți juste, dar nu de mine plătuite. Cînd o să-mi epuizez rezerva acumulată prin lectură, ce-mi rămîne ? Metoda marxistă ? Dar această armă n-a căzut oare în niște miini prea crude ? Te servești ușor de ea cînd ai de a face numai cu gîndurile alor tăi. Dar cum se va comporta la întîlnirea cu adversarul ? Mai bine decît Belii nu pot scrie. El cu ale lui, jubîlînd — « pe boltă lansai ananasul » — ; eu lamentîndu-mă cu ale mele — « și zilele vin ca să treacă ». De alți membri de partid era bine. Făcuseră și universitatea. (Pe vremea aceea — încă nu știam cîte parale fac — pentru școlile superioare aveam respect !)

Ce pot opune vechii estetici care mă copleșește ? Nu va cere revoluția de la mine o școală serioasă ? Și m-am dus la un — pe atunci — tovarăș de partid, Medvedev. Vreau să fac artă socialistă. Medvedev nu se mai oprea din rîs: nu te țin balamalele.

Cred că mi le-a subapreciat, aceste balamale.

Am pus cruce muncii de partid. M-am apucat de studii.

nceputul măiestriei

Credeam că versuri nu sînt în stare să scriu. Încercările mele fuseseră deplorabile. M-am apucat de pictură. Studiam la Jukovski. Împreună cu niște cuconițe, pictam delicate, minuscule servicii de argint. După un an mi-am dat seama că eu studiez de fapt broderia. M-am dus la Kelin. Realist. Bun desenator. Foarte bun profesor. Solid. Multiform.

Aspirații: stăpînirea meseriei, Holbein. Dușmanul agreabilului.

Poetul admirat: Sașa Ciornii. Îmi plăcea antiestetismul lui.

Ultima școală

Un an am pierdut la « cap ». Am intrat la Școala de pictură, sculptură și arhitectură, singurul loc unde se putea pătrunde fără adevărîță de loialitate. . . Lucram bine.

Ce mă mira e că imitatorii erau ținuți pe palme, iar independenții dați pe ușă afară. Larionov, Mașkov. Instinctul meu revoluționar îmi dicta să fiu de partea exclușilor.

¹ Școală de arte și meserii frecventată liber de Malakovski în 1908—1909

David Burliuk

La școală își face apariția Burliuk. Are un aer insolent. Pince-nez. Redingotă. Se plimbă fredonînd. Am început să-l provoc. Mai că n-am ajuns la harță.

Într-un fumoar

Adunarea nobilimii. Concert. Rahmaninov. Insula morților. La auzul imensului plictis sonorizat o întind. Un minut după mine, Burliuk. Am izbucnit în ris și eu, și el. Am ieșit să ne plimbăm împreună.

O noapte absolut memorabilă

Conversație. De la plictisul rahmaninovian am trecut la cel al școlii, de la cel al școlii la întreg plictisul clasicist. David era cuprins de furia maestrului care a luat-o înaintea contemporanilor, eu de patosul socialistului conștient de iminența prăbușirii a ceea ce și-a trăit traiul. Futurismul rus se născuse.

Următoarea

A doua zi izbutesc un poem. Mai exact, niște crîmpeie. Proaste. Nicăieri tipărite. Noapte. Bulevardul Sretenski. Ii citesc lui Burliuk cîteva versuri. Adaug: sînt ale unui amic. David se oprește pe loc. Mă măsoară cu privirea. Izbucnește: « Dar astea le-ai scris dumneata ! Ești un poet genial ! » Apelul la un epitet atît de enorm și nemeritat la adresa mea mi-a făcut plăcere. Mă apuc de poezie. În acea seară, cu totul pe neașteptate, devenii poet.

De-ale lui Burliuk

Începînd cu dimineața următoare, Burliuk mă prezenta cui nimerea cu vocea lui plină, de bas, în felul următor: « Cum, nu-l cunoașteți ? E genialul meu amic. Celebrul poet Maiakovski ». Îl înghionteam. Dar Burliuk era implacabil. Ba se mai și răstea la plecare: « Acuma te-apuci de scris. Altfel mă pui într-o situație cît se poate de timpită ».

Și azi așa, mîine așa

A trebuit să scriu. Și am scris prima mea poezie (prima profesional vorbind, adică tipărită), « Roșu și alb » și altele.

Admirabilul Burliuk

Sentimentul cu care-mi aduc aminte de Burliuk e unul de iubire constantă. Era un prieten admirabil. Adevăratul meu profesor. Burliuk a făcut din mine un poet. Îmi citea pe francezi și pe germani. El îmi punea cărțile în mînă. Bătea străzile cu mine și vorbea într-una. O clipă nu mă slăbea. Îmi dădea cîte 50 de copeici pe zi. Ca să nu scriu cu stomacul gol.

De Crăciun, m-am dus la el, la Maiacika Nouă. Acolo am scris « Portul » și altele.

« Palma »

Ne întorceam de la Maiacika. Dacă nu cu opinii clare, cel puțin rodați temperamental. La Moscova, Hlebnikov. Calma lui genialitate era pentru mine total eclipsată pe atunci de freneticul David. Mai evolua pe aici și iezuitul futurist al cuvîntului, Krucionih.

După cîteva nopți de lirism am dat naștere unui manifest comun. David recolta, transcria și noi doi botezarăm și lansarăm « O palmă dată gustului public ».

Încep să se urnească

Expoziții ale « Valetului de caro »¹. Discuții publice. Fulminante cuvîntări rostite de David și de mine. Futurismul asaltează ziarele. Tonul nu e foarte politicos. Pe mine, de pildă, mă taxează drept « fiu de cățea », nici mai mult, nici mai puțin.

Bluza galbenă

N-am avut niciodată un costum de haine. Aveam în schimb două bluze, jalnice ca aspect. Un procedeu verificat era acela de a lua ochii cu cravata. Bani n-aveam. Luai de la sora mea un capăt de panglică galbenă. Mi-o înfășurai la gît. Mare senzație. Însamnă că mărind-o, va spori și senzația. Dar cum dimensiunile cravatei sînt limitate, am recurs la un truc: făcui din cravată bluză și din bluză cravată.

Efectul a fost irezistibil.

Bineînțeles

Corpul de generali ai artei a început să mîrîie. Prințul Lvov. Directorul școlii. Cere încetarea criticii și agitației. Refuzăm.

Consiliul « artiștilor » ne elimină din școală.

Un an fericit

Călătorim prin Rusia. Serate. Șezători. Mărimile guberniale stau cu urechea la pîndă. La Nikolaev ni se cere să nu ne atingem nici de autorități, nici de Pușkin. Poliția intervine adesea și ne întrerupe în plină cuvîntare. Grupului nostru i se alătură Vasea Kamenski. Futurist veteran.

Acești ani au fost pentru mine ani de travaliu artistic, de dominare a cuvîntului. Editorii nu ne înghesuiau. Nava capitalistă simțea în noi niște dinamitarzi. Nu mi-a fost acceptat un vers.

Întors la Moscova, cel mai adesea trăiam pe bulevarde.

Această perioadă s-a încheiat cu tragedia « Vladimir Maiakovski ». Reprezentată la Petersburg. La Luna-Parc. Fluierată la sînge.

¹ Grup al artiștilor « de stînga », organizat în 1909.

Începutul lui '914

Sînt ceea ce înseamnă arta. Sînt în stare să domin o temă. Temeinic. Îmi pun problema temei. Revoluționare. Meditez la « Norul cu pantaloni ».

Războiul

Îl întîmpin cu emoție. La început numai sub aspectul lui decorativ și sonorizant. Afișe de comandă și, firește, cu totul militare. Apoi poezia « S-a declarat războiul ».

August

Prima luptă. Războiul își arată din imediata apropiere fața oribilă. Războiul e detestabil. Spatele frontului și mai și. Ca să vorbești despre război trebuie să-l vezi. Merg să mă angajez voluntar. Sînt refuzat. N-am certificat de loialitate.

Are și colonelul Modl măcar o idee bună.

Iarna

Desgust și ură față de război. « Ah, închideți, închideți ochii ziarelor » și altele. Interesul pentru artă mi-a pierit cu desăvîrșire.

Mai

Am cîștigat la joc 65 de ruble. Plec în Finlanda. Kuokkala.

Kuokkala

Sistem heptarelațional (heptapolar). Am pus ochii pe șapte cunoscuți care iau masa. Duminica « îl mănînc » pe Ciukovski, luna pe Evreinov etc. Joia e mai prost: vegetarianizez repiniază. Pentru un futurist cu statura de aproape doi metri, nu-i o treabă serioasă.

Seara mă plimb pe plajă. Scriu « Norul ».

Sentimentul revoluției iminente devine tot mai puternic.

Plec la Mustameaki. M. Gorki. Îi citesc fragmente din « Nor ». Ușor emoționabilul Gorki îmi inundă jiletca de lacrimi. L-am dărimat cu versurile. O vagă tresărare de orgoliu. Curînd am aflat că Gorki hohotește de plîns pe orice jiletcă lirică.

Păstrez totuși acea jiletcă. O pot ceda oricui pentru vreun muzeu de provincie.

« Novii Satirikon »

Cele 65 de ruble trecură ușor și fără dureri. « Din considerente legate de hrană », am început să colaborez la « Novii Satirikon ».

O zi de mare bucurie

Iulie 1915. Fac cunoștință cu L. I. și O. M. Brik.

Ordin de chemare

Sînt încorporat. Pe front, acum, nu vreau să merg. Mă dau drept desenator tehnic. Peste noapte, învâț de la un inginer oarecare să schițez piese auto. Cu publicatul e din ce în ce mai prost. Soldaților li se interzice. Brik e singurul care-mi face hatîrul. Mi-a cumpărat toate poeziile, cu 50 de copeici versul. Îmi publică «Flautul vertebrelor» și «Norul». Norul iese cam șifonat. Atins de suflarea cenzurii. Circa șase pagini de puncte-puncte.

De-atunci aversiunea mea față de puncte. Și față de virgule.

În armată

O perioadă cu totul scabroasă. Fac portrete (mă descurc) ale gradaților. În capul meu prinde contur «Războiul și lumea»; în inimă «Omul».

'916

Am terminat «Războiul și lumea». Ceva mai tirziu, «Omul». Fragmente în «Le-topis». Sînt mobilizat, las la o parte insolența.

26 Februarie '917

Am intrat și eu la Duma, odată cu mașinile. Pătrund în biroul lui Rodzeanko. Îl examinez pe Miliukov. Tace. Totuși, nu știu ce mă face să cred că se bilbie. O oră mi-a fost destul. Am plecat.

Timp de cîteva zile comand Școala auto. Bate un vînt gucikovist¹. Vechii ofițeri continuă să circule prin Duma ca și pînă atunci. Pentru mine era clar că, inevitabil și foarte curînd, au să urmeze socialiștii. Bolșevicii. Scriu în primele zile ale revoluției cronicopoemul «Revoluția». Țin conferințe: «Bolșevicii artei».

August

Proces treptat de deskerenskizare a Rusiei. Nu se mai bucură de nici o stimă. Încetez colaborarea la «Novaia Jizni». Imaginez «Misterul buf».

Octombrie

Să ader sau nu? O asemenea problemă pentru mine (ca și pentru ceilalți futuriști moscoviți) nu se punea. Era revoluția mea. Merg la Smolnii. Muncesc. Orice se nime-rește. Încep să stau prin ședințe.

¹ Gucikov: ministru de război în guvernul provizoriu.

Plec la Moscova. Vorbesc, declam. Noaptea, la «Cafeneaua poezilor» de pe Nastasinskaia. Bunică revoluționară a actualelor salonașe de tip kafe-poetov. Scriu scenarii. Joc eu însumi. Desenez afișe de cinema. Lunie. Iarăși Petersburg.

'918

RSFSR-ului nu-i arde de artă. Și mie tocmai de asta-mi arde. Dau pe la Kșesinskaia, la Proletkult.

De ce nu sînt în partid? Comuniștii activau pe fronturi. În artă și cultură mișunau deocamdată oportuniștii. Pe mine ar fi fost în stare să mă trimită-n Astrahan, să prind pește.

25 Octombrie '918

Am terminat misterul. Îi dau citire. Ecou puternic. Spectacolul e montat de Meyerhold, cu K. Malevici. Răcnesc grozave. Venind mai ales din partea intelectualilor comunizați. Andreeva¹ ar fi fost în stare de orice. Să-l împiedice. Trei reprezentații și l-au oprit. Și iarăși «Macbeții».

În turneu prin uzine, cu misterul și alte texte ale mele și ale prietenilor mei. Primire excelentă. În cartierul Viborg se organizează o secție komfut², scoatem «Arta comunei». Academiile pîrîie din încheieturi. Primăvara mă mut la Moscova.

Capul mi-e la «150.000.000». Intru la agitația Rosta.

'920

Am terminat «O sută cincizeci de milioane». Îl editez fără nume de autor. Vreau ca oricine să-l poată completa și îmbunătăți. Nu s-a întîmplat așa; cît despre numele autorului, îl știe toată lumea. N-are a face. Aici îl tipăresc sub numele meu.

Zile și nopți Rosta. Înaintează tot soiul de Denikini. Scriu și desenez. Una peste alta, vreo trei mii de afișe și vreo șase mii de texte.

'921

Trecînd cu bine prin toate tărăgănelile și ostilitățile, prin valul de birocrație și obtuzitate, ajung să văd pusă în scenă o nouă variantă a misterului. E reprezentată la l-ul RSFSR — în regia lui Meyerhold, cu scenografia de Lavinski, Hrakovski, Kiseliov — și la circ, în germană, pentru al III-lea Congres al Kominternului. Montată de Granovski, împreună cu Altman și Ravdel. A făcut circa o sută de spectacole.

Am început să colaborez la «Izvestia».

'922

Înființez editura MAF. Mă ocup de mobilizarea futuriștilor comunei. Sosesc din Extremul Orient Aseev, Tretiakov și alți tovarăși de luptă. Încep să aștern pe hîrtie « Internaționala a V-a », la care lucrez de peste doi ani. E o utopie. Cum va arăta arta peste 500 de ani.

¹ M.F. Andreeva: șefa secției de teatru din Petrograd

² Organizație a comuniștilor futuriști.

Organizăm « Lef-ul ». „Lef“ înseamnă asedierea mării teme sociale cu toate armele futurismului. Această definiție nu epuizează problema, evident; trimit pe cei interesați la numerele revistei. Strîns uniți: Brik, Aseev, Kușner, Arvatov, Tretiakov, Rodcenko, Lavinski.

Am scris « Despre asta ». Pe motive personale, despre viața cotidiană în ansamblul ei. Am început să meditez la poemul « Lenin ». Una din lozincile « Lef »-ului, una din marile lui cuceriri este dezestetizarea artelor aplicate, constructivismul. Suplimentul poetic cuprinde texte de agitație politică și economică, adică reclamă. În ciuda poeticelor hui-duieli, consider că « Perfect o știe orice om: niciunde ca la Mosselprom » este poezie de cea mai înaltă calificare.

« Monument ridicat în cinstea muncitorilor din Kursk ». Numeroase conferințe prin URSS pe tema « Lef »-ului. « Cu prilejul unei aniversări » — lui Pușkin. Și alte poezii de acest gen, — un ciclu. Deplasări: Tiflis, Ialta, Sevastopol. « Tamara și Demonul » etc. Am terminat poemul « Lenin ». Îi citesc la mai multe întruniri muncitorești. Mă temeam grozav de acest poem, fiindcă ușor putea coborî la simpla relatare politică. Reacția auditoriului format din muncitori mi-a făcut bine și mi-a confirmat convingerea că poemul era necesar. Călătoresc mult în străinătate. Tehnica europeană, industrialismul, orice tentativă de a le alia cu vechea, impracticabila Rusie — aceasta era ideea constantă a futuristului « Lef »-ist.

În ciuda cifrelor puțin reconfortante privind tirajul revistei, activitatea « Lef »-ului ciștigă în amploare.

Cunoaștem noi aceste « cifre »: e vorba de banala, comuna lipsă de interes față de anumite reviste, manifestată de marele și placidul mecanism al GIZ-ului¹.

Am scris un poem agitatoric, « Proletarul zburător » și o culegere de poezii de agitație: « Dă și tu o raită prin ceruri ».

Întreprind înconjurul lumii. Începutul acestui voiaj este ultimul meu poem (alcătuit din poezii autonome) pe tema: « Paris ». Vreau să trec — și am să trec — de la versuri la proză. În anul acesta trebuie să termin primul meu roman.

« Înconjurul » n-a reușit. În primul rînd pentru că am fost victima unui furt la Paris, în al doilea fiindcă după o jumătate de an de drum m-am întors glonț în URSS. N-am ajuns nici pînă la San Francisco (unde eram invitat să țin o conferință). Am cutreierat în lung și-n lat Mexicul, SUA și bucăți din Franța și Spania. Rezultatul e concretizat în niște cărți. Proză publicistică: « Cum am descoperit eu America » și versuri: « Spania », « Oceanul Atlantic », « Havana », « Mexicul », « America ».

Romanul îl aveam gata în cap, dar nu l-am trecut pe hîrtie pentru următorul motiv: pe măsură ce-l elaboram, creștea în mine aversiunea pentru ce e fictiv și începui să-mi pretind mie însumi a fundamenta totul pe nume și fapte reale. Acest lucru rămîne în picioare de altfel și pentru anii: '926 și '927.

¹ Gosudarstvennoe Izdatelstvo — Editura de Stat.

Anul 1926

Prin ceea ce lucrez, mă transform conștient în gazetar. Pamfletul, lozinca. Sînt în-criminat de corul poezilor, dar ei nu sînt în stare să înfrunte rigorile ziaristicii și se mulțumesc să publice în niște suplimente iresponsabile. În ce mă privește, îmi vine să rîd de liricele lor elucubrații. atît de ușor de confecționat și apte a trezi interes exclusiv propriilor neveste.

Colaborez la « Izvestia », « Trud », « Raboceaia Moskva », « Zarea Vostoka », « Bakinski raboci » etc.

A doua direcție de activitate constă în a continua tradiția întreruptă a trubadurilor și a mestrelilor. Iau orașele pe rînd și recit versuri: Novocerkassk, Vinnița, Harkov, Paris, Rostov, Tiflis, Berlin, Kazan, Sverdlovsk, Tula, Praga, Leningrad, Moscova, Voronej, Ialta, Eupatoria, Veatka, Ufa etc. etc. etc.

Anul 1927

Repun pe picioare (se făcuse o încercare de a-l « comprima ») « Lef »-ul, « Novii » de data aceasta. Linia principală: împotriva ficțiunii, estetismului și psihologismului, pentru arta agitatorică, pentru cronica actualității și jurnalismul patet. Munca mea de bază e la « Komsomolskaia pravda »; suplimentar, lucrez la poemul « E bine ».

Consider acest poem drept o lucrare programatică, așa cum a fost pentru timpul său « Norul cu pantaloni ». Limitarea procedeele poetice abstracte (hiperbola, imaginea de tip vigneta, prețioasă prin sine însăși) și invenția de modalități adecvate pentru tratarea unui material agitatoric și de actualitate.

Patos ironic în prezentarea unor lucruri de amănunt, în stare însă a deveni puternice, constituind un pas efectiv spre viitor (« brînzeturi imaculate/lămpile ard, prețurile cad turmentate »), includerea, în vederea întretinerii planurilor, a unor fapte diferite ca pondere istorică, legitimate exclusiv de fluxul asociațiilor personale de idei (« O discuție cu Blok », « Îmi povestea un pașnic, evreu, Pavel Ilici Lavut ».)

Sînt pe punctul de a elabora lucrarea proiectată:

Altceva: am scris scenariu și cărți pentru copii.

De asemenea, am continuat să trubadurizez. Am colectat circa 20.000 de bilețele și mă gîndesc la o carte: « Răspuns universal » (trimițătorilor). Eu știu ce gîndește masa de cititori.

Anul 1928

Scriu poemul « E rău ». O piesă și biografia mea literară. Mulți mi-au spus: « Biografia dumneavoastră nu e foarte serioasă ». E adevărat. Încă n-am devenit academician și nu sînt deprins să-mi răsfaț propria persoană, și nici munca nu mă interesează decît dacă e făcută cu plăcere. Creșterea și decăderea multor literaturi, simbolizii, realiștii etc. Lupta noastră cu ei, toate acestea trecînd prin fața ochilor mei: iată o parte din foarte serioasa noastră istorie. Ea cere să fie scrisă. O voi face.

În românește de IOANICHIE OLTEANU



MAIAKOVSKI ȘI FILMUL

Replicînd unui contemporan, care-l « sfătua » să se ocupe de treburile poeziei, de vreme ce este poet, și să nu intervină furtunos, cum o făcea, în destinele filmului, Maiakovski declara răspicat: « meseria de scenarist și cea de poet ou aceeași substanță. » Dealtfel, interesul puternic pentru noua artă era propriu multor contemporani ai poetului, începînd cu Lev Tolstoi, cu Gorki, care a scris și el scenarii de film, și continuînd cu prietenii și colegii de generație ai lui Maiakovski, precum Viktor Sklovski, Burliuk, Ehrenburg, Osip Brik.

Sora poetului, Liudmila Maiakovskaia, ne povestește în amintirile sale că, odată cu stabilirea familiei la Moscova, viitorul poet descoperă cinematograful, care devine principala lui plăcere. Putea viziona și trei filme într-o seară.

De la începutul activității sale literare, Maiakovski acordă atenție problemelor cinematografului, publicînd încă prin 1913 articole, printre care unul deosebit de interesant: Teatru, cinematograf, futurism. Din aceeași perioadă datează și primo încercare de scenariu, Goana după glorie, a cărui soartă, ca a majorității creațiilor în acest gen ale lui Maiakovski, a fost vitregă. Într-adevăr, dintre numeroasele scenarii de filme scrise de poet, unul singur Ce mai faceți, apreciat de Roman Jakobson drept « remarcabil » a fost publicat, celelalte, chiar dacă după ele s-au turnat în unii respectivi filme, s-au pierdut și astăzi nu le mai cunoaștem conținutul decît din relatările contemporanilor, din rezumate etc. S-a păstrat în întregime filmul Domnișoara și huliganul, dar fără text titrat, și fragmente din Înlănțuită de film. Contemporanii vorbesc cu interes despre scenarii ca Istoria unui revolver, Nu trăim pentru bani, Decabriuhov și Octiabruhov, Inima cinematografului.

Ca în tot ce făcea, și în cinematograf Maiakovski înțelegea să-și pună tot sufletul, toată energia lui clocotitoare. Intuind resursele acestei arte, perspectivele ei uriașe, voia să le domine multilateral, să fie și autor de scenarii și regizor și actor. Îl cunoaștem în această din urmă ipostază în filmele Domnișoara și huliganul, Nu trăim pentru bani, Înlănțuită de film. După moartea poetului, în hîrțiile lui s-a găsit, în limba franceză, o însemnare intitulată Exposé du scénario de Maiakovski; L'idéal et la couverture. În timpul ultimei sale călătorii la Paris, Maiakovski purtase tratative cu René Clair pentru a turna un film în care el însuși urma să interpreteze rolul principal.

Adevărul biografiei lui, înverșunarea ei antifilistină, se pot recunoaște — ipostaziate într-un fel de narcisism sublim — și în filmele păstrate; unde disprețul pentru platitudine și curajul gestului larg — cu alte cuvinte, retorica interioară — ne apar ca o perpetuă provocare a destinului.

**MAIAKOVSKI
ȘI FILMUL**

« DOMNIȘOARA ȘI HULIGANUL »

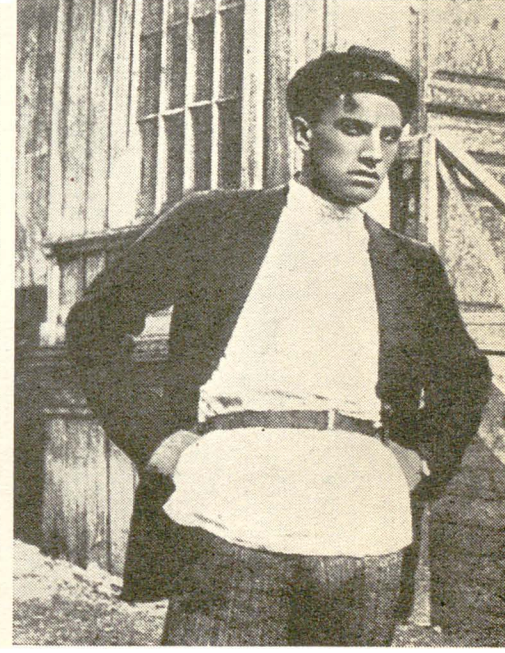
Rezumatul scenariului transcris după film.

O periferie de oraș locuită de muncitori. Stăpînul străzil este un tînăr care se comportă ca un huligan. În cartier funcționează o școală pentru adulți. Aici este numită o învățătoare nouă, o fată tînără și drăguță. Munca ce o așteaptă este grea. Chiar de la prima lecție ea este speriată de atmosfera din școală. Elevii sînt nedisciplinați, țipă

și se bat între ei. Mama huliganului vine la învățătoare și o roagă să se ocupe de fiul ei, să-l îndemne să-și schimbe comportarea. Dar băiatul s-a schimbat singur. Tînăra învățătoare a produs asupra lui o impresie foarte puternică. Îl vedem plimbîndu-se prin parc. Are vedenli. I se pare că învățătoarea se află dintr-odată după trei copaci. Șade la cîrciumă și ea îi apare în chip de fantomă ce trece prin mulțime. Emoționat, el ia la bătaie pe unul dintre prietenli săi care făcuse scandal în timpul lecției și-l dă afară din cîrciumă.

Învățătoarea se plînge directorului de greutățile pe care le întîmpină în muncă. Huliganul întîlnește pe învățătoare în parc. De fapt o urmărește pînă acasă. Se îmbată și o noapte întreagă stă sub fereastra ei. Dimineața cînd se scoală, învățătoarea îl zărește și se sperie. Tînărul pleacă. În timp ce învățătoarea citește copiilor o carte, huliganul șade în parc și-i scrie un bilet ca din partea altcuiva, rugînd-o să vină să vadă pe o colegă de a ei, care s-a îmbolnăvit. Îi trimite biletul printr-un copil. Învățătoarea primește biletul și pleacă. Trece prin parc. Huliganul o oprește și-i declară dragostea sa. Învățătoarea se sperie și fuge. Mama huliganului o vizitează din nou și-i mulțumește că fiul ei a devenit cu totul alt om.

La școală, cîțiva elevi pornesc un scandal monstru și o iau peste picior pe învățătoare. Huliganul o apără. Învățătoarea este disperată,

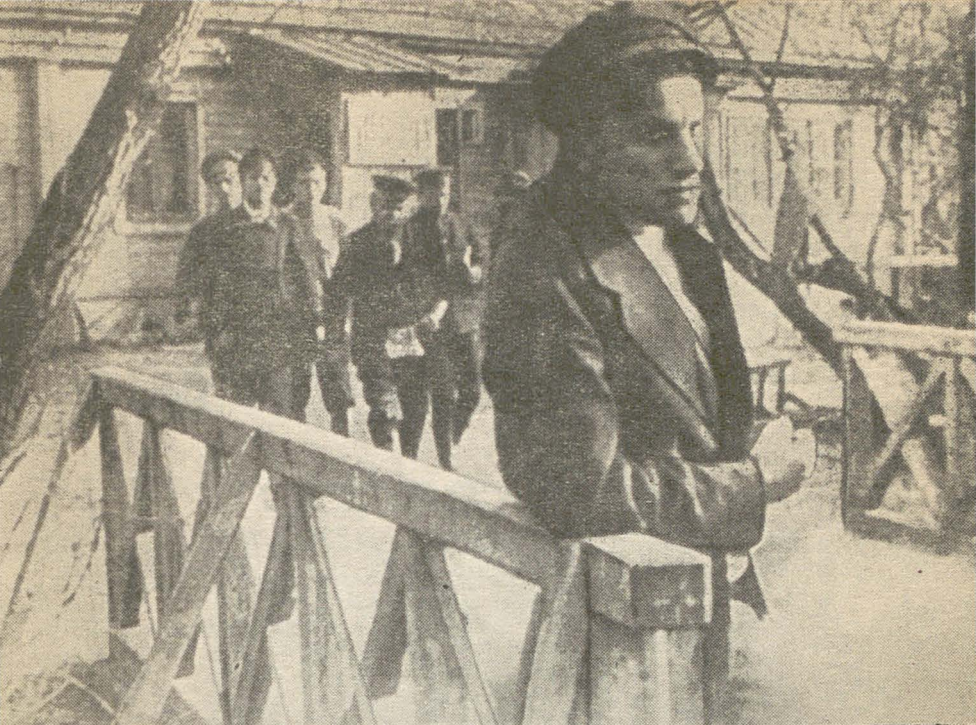


nu știe ce să mai facă, cere ajutor directorului, colegelor sale, apoi se roagă în fața unel troițe în parc. În timp ce se roagă, apare tânărul care-i mărturisește din nou iubirea sa. Învățătoarea pleacă. Drumul este numai noroi. Tânărul îi așterne sub picioare haina sa. Evenimentele iau apoi o întorsătură tragică. Huliganul se ceartă cu prietenii săi de altădată pentru că aceștia o iau peste picior pe învățătoare. Aceștia îl întâlnesc pe un maidan, se produce o încăierare toți se aruncă asupra tânărului, îl lovesc și el este rănit grav cu cuțitul.

Îl vedem pe huligan trăgând să moară. O roagă pe maică-sa s-o cheme pe învățătoare. Aceasta vine, tânărul întinde brațele spre ea, fata îl sărută și el moare împăcat.

între paginile 20—25, secvențe din filmul « Domnișoara și huliganul în care Maiakovski deținea rolul principal





«NU TRĂIM PENTRU BANI»

Insemnare din revista *Mir Ekran* nr. 3, 1918 scrisă
probabil de Maiakovski

Cînd un om genial ajunge să cucerească o glorie uriașă, după ce a trecut prin ani de mizerie și nerecunoaștere, ne interesează orice trăsătură și orice element anecdotic al biografiei sale. Uităm însă că omul acesta zvîrlit de furtuna luptei pe țărmlul pașnic al unei existențe tihnite, nu face decît să mănînce și să doarmă de parcă ar fi scăpat prln mlnune dintr-un naufragiu.

Jack London în romanul său *Martin Eden* a înfățișat, unul dintre primii în literatură, personalitatea unui om genial, zugrăvind tot drumul existenței sale uluitoare. Din păcate, Eden, om puternic, o personalitate viguroasă, sfîrșește într-un chip melodramatic. În romanul său cinematografic *Nu trăim pentru bani*, Maiakovski îl înfățișează pe Ivan Nov, același Eden care nu se pleacă sub povara aurului pe care viața i-l dăruiește cu prisosință.

II

Rezumatul scenariului pentru filmul Nu trăim pentru bani, notat după cuvintele lui L. A. Grinkrug, unul din protagoniștii filmului.

Muncitorul Ivan Nov scapă pe un tînăr dintr-o familie burgheză, care se întorcea acasă cu chef de la restaurant, de atacul unor huligani. Tînărul îl invită pe Ivan Nov acasă la el și-i face cunoștință cu familia sa, care-l primește cu multă bucurie, ca pe un salvator. Ivan Nov se îndrăgostește de sora tînărului, dar aceasta îi refuză dragostea. Iubirea pentru o fată dintr-o familie de intelectuali îl îndeamnă pe Ivan Nov să învețe. În contactul cu cărțile, talentul lui înnăscut se dezvoltă, Ivan începe să scrie versuri și devine poet futurist. Îl vedem pe Ivan Nov (Maiakovski), Burliuk, Kamenski, și alții recitîndu-și versurile. De la această seară de poezie începe faima literară a lui Ivan Nov. El devine celebru, apoi bogat. Se schimbă și înfățișarea lui exterioară. Este bine îmbrăcat, are un palton frumos, poartă cilindru.

Ivan Nov se gîndește să se întâlnească iar cu fata pe care o mai iubește. Cumpără un schelet pe care-l aduce în locuința sa și-l

asează alături de un *sofe*, punându-i pe cap un cilindru și pe umeri o pelerină. Așteaptă să vină fata, pe care o invitasese. Când intră în odaie, aceasta se sperie văzînd scheletul. Deschizînd dulapul ticsit de bani, Ivan îi spune că toată averea lui îi stă la dispoziție. Fata se supără și cei doi se ceartă. Peste cîtva timp, Ivan se întîlnește din nou cu ea și de data aceasta fata îi mărturisește că și ea îl iubește. Dar lui Ivan i se pare că numai banii și gloria lui contează pentru ea, și de data aceasta el este cel care-i îi respinge iubirea. Un timp, Ivan Novsuferă, se gîndește să se sinucidă, dar cu timpul se hotărăște să-și schimbe cu desăvîrșire felul de viață. Simulează o sinucidere, învește scheletul în hirtie, îl așează în pat și-i dă foc. Își pune din nou hainele de muncitor și părăsește casa pentru a începe o viață nouă.

Imagine din filmul « Nu trăim pentru bani »





DIN AMINTIRILE MELE

L-am întâlnit pentru prima oară pe Maiakovski în 1915 la Moscova. A fost o întâlnire scurtă. Și în același an l-am revăzut la Petrograd. A venit la noi acasă și ne-a recitat poemul său *Norul în pantalon*.

Din cauza spațiului îngust, scosesem ușa între cele două camere, și Maiakovski stătea sprijinindu-se de pervaz. Scoase din buzunarul hainei un caiet nu prea mare, îl răsfoi o clipă și-l băgă la loc. Apoi căzu pe gânduri. Peste câteva clipe își roti privirea peste cei din odaie de parcă în fața lui ar fi fost o sală de spectacol tixită de lume, recită prologul, apoi ni se adresă de astă dată nu în versuri ci în proză, cu glasul acela pe care de atunci nu l-am mai putut uita, un glas de bas.

— Vă închipuiți cumva că sînt fantasmagoriile unui om bolnav de malarie? Toate acestea le-am trăit. S-au întîmplat la Odesa.

Stăteam cu toții cu capul ridicat, uitîndu-ne în sus și neputîndu-ne lua privirea de la această minune care ne apăruse în față.

În tot timpul cît ne-a citit poemul, Maiakovski nu s-a mișcat din loc, nu și-a schimbat poziția, n-a privit pe nimeni. Se tînguia de unul singur, se indigna, își bătea joc, cerea, se înfuria, sau făcea pauze lungi între diferitele fragmente ale poemului.

Apoi, îl țin minte șezînd la masă și cerînd, cu tupeu, ceai.

L-am turnat în grabă o ceașcă din samovar. De emoție nu puteam scoate nici un cuvînt. Primul care și-a venit în fire a fost soțul meu, Osip Maximovici Brik. Nu-și imagina că ar putea exista o poezie ca aceasta ! Nici prin minte nu-i trecuse! Depășește tot ce știe în domeniul poeziei !. . . Maiakovski va rămîne un mare poet, chiar dacă nu va mai scrie nimic de-acum înainte. Osip Maximovici a luat caietul și toată seara a citit din el. Acest fel de a scrie poezie întrupea toate visurile sale, tot ceea ce sperase și așteptase. În ultimul timp, parcă nu-ți mai venea să citești poezie. Poezia părea să fi decăzut, se ocupau de ea oameni cu totul neindicați. Maniera de a scrie era și ea nepotrivită, temele neinteresante, dar intră pe neașteptate, se ivise Maiakovski; era poetul așteptat, scria așa cum trebuia și temele erau cele așteptate.

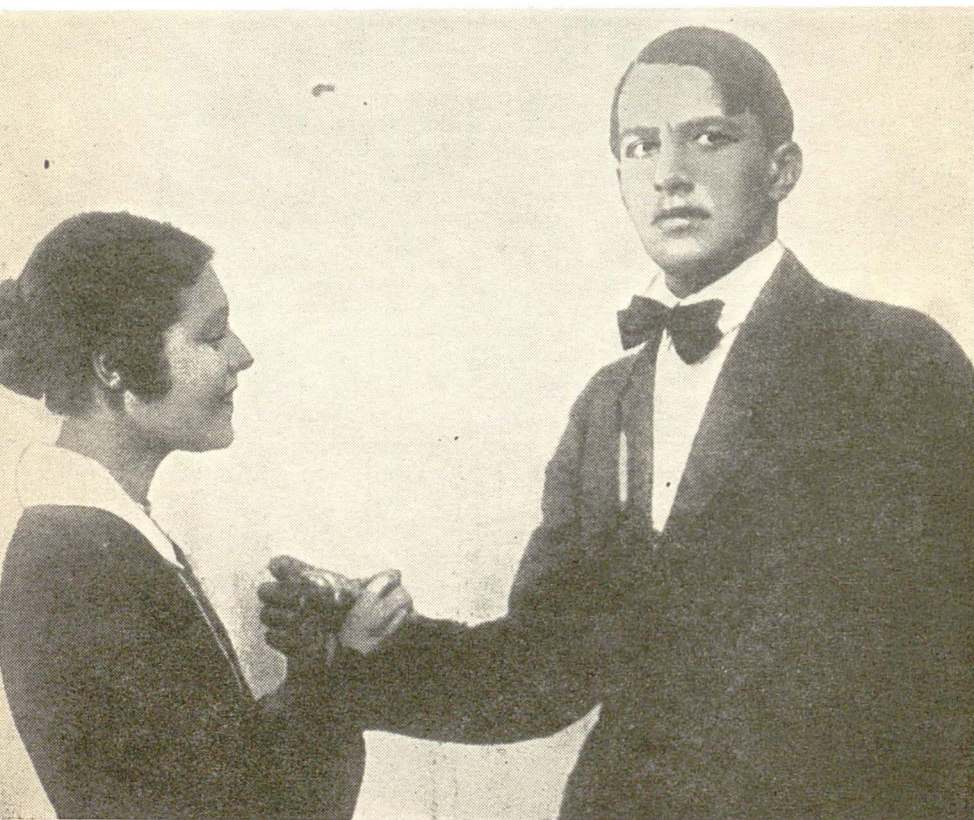
Maiakovski ședea, zîmbea, bea ceai cu dulceață și ne privea pe toți cu ochii mari de copil.

◀ MAIAKOVSKI ȘI LILI BRIK

Luă apoi caietul din mîna lui Osip Maximovici, îl puse pe masă, deschise prima filă și mi se adresă: « Aș putea să vă închin poemul ? » După care scrisese cu grijă, caligrafiind literele: « Pentru Lili Iurievna Brik ».

Osip Maximovici îl întrebă unde va fi publicat poemul și se indignă furtunos cînd află că nimeni nu vrea să-l publice. « Dar dacă l-ai publica dumneata cît ar costa ? » Maiakovski dădu fuga pînă la cea mai apropiată tipografie și află că o mie de exemplare ar putea costa o sută cincizeci de ruble și că toți banii nici nu trebuiau vărsați de la început, ci ar putea fi plătiți în rate. Osip Maximovici îi dădu lui Maiakovski prima rată, făgăduindu-i să găsească și restul de bani. Maiakovski încredință pe dată manuscrisul tipografiei.

LILI BRIK și MAIAKOVSKI



« Nimic de prisos » iată principiul lui Maiakovski după care s-a lucrat coperta și în urma căruia au fost eliminate până și semnele de punctuație.

Înainte ca poemul să fie publicat, Maiakovski s-a chinuit mult cu dedicația: « Pentru Lili Iurievna Brik », « Pentru Lili », până la urmă, s-a oprit la formula: « Pentru tine, Lili ».

Cînd l-am întrebat pe Maiakovski cum de a putut închina un poem scris despre o femeie (Maria) altei femei (Lili), mi-a răspuns că în timp ce lucrase la poemul « Norul în pantalon » fusese îndrăgostit de mai multe femei, că Maria din poem este de fapt foarte puțin legată de imaginea Mariei din Odesa, și că în capitolul IV la un moment dat în loc de Maria fusese Sonia. O schimbase pe Sonia în Maria pentru că dorise ca imaginea femeii să aibă un caracter de sinteză, să fie o reprezentare generalizată și numele Maria i se păruse a fi cel mai feminin. Poemul nu fusese închinat nimănui; de aceea se simțea cu conștiința împăcată, dedicîndu-mi-l mie. Mult mai tîrziu mi-am dat seama că nu stătea în firea lui Maiakovski să dăruiască cuiva ceea ce era destinat altuia.

Știam pe de rost Norul în pantalon, corecturile le așteptam ca pe o întîlnire mult visată, fragmentele tăiate de cenzură le reconstituiam, scriindu-le de mîndă. Eram de-a dreptul îndrăgostită de coperta de culoare portocalie, de corpul de literă, de dedicație. Exemplarul meu mi-l dădusem la legat la cea mai bună legătorie, în cea mai scumpă legătură cu litere de aur, cu o căptușeală de taftă, ce-ți lua ochii. Maiakovski nu mai cunoscuse un succes ca acesta și era fericit la culme.

Mi-l amintesc pe marele nostru Hlebnikov ascultînd cu respirația oprită pentru a suta oară Norul, mi-l amintesc cum stătea cu exemplarul proaspăt apărut și scria de mîndă versurile tăiate de cenzură. Găsindu-l ocupat cu această îndeletnicire, Maiakovski îi luă exemplarul înapoi, speriat că Hlebnikov distrat cum era, ar putea să uite undeva, pe o bancă de pe bulevard, volumul. . . Maiakovski ar fi avut în acest caz de pățimit.

În 1928 a apărut primul volum din « Opere complete » de Maiakovski. Vladimir Vladimirovici m-a întrebat: « Tot ce-am scris îți aparține. Pot să-ți dedic ție volumul ? ». Drept care pe primul volum stă scris, « Pentru L.I.B. »

Începînd cu Norul, într-un fel sau altul, Maiakovski îmi dedica toate versurile sale, inclusiv marile poeme precum Norul, Flautul, Omul, Despre aceasta, iubesc. Poemul Război și Pace are o amplă dedicație separată. Uneori îmi închina volumele în care intrau unele sau altele din poeziile sale.

Cînd a publicat 150.000.000 fără numele autorului și deci nu putea pune o dedicație pe acest poem, a rugat tipografia să tipărească separat trei exemplare cu numele autorului și dedicație unul pentru el, altul pentru Osip Maximovici, al treilea pentru mine.

A venit să ne vadă Pasternak. Era entuziasmat, cam misterios, declama în mod strălucit versuri tot atît de strălucite, și improviza cu mult talent la pian.

« Mi-amintesc de ziua, de seara aceea, de pianul din mica odaie ».

Pasternak părea un demon. « Nici un picior n-a călcat pe-aici, doar vrăjitoarele și viscoalele ». . . Zăpezile păreau adormite, noaptea albă se strecura sfios în odaie.

Lacurile albastre ale lui Hlebnikov s-au revărsat peste noaptea albă, peste nopțile albe ce se profilau prin fereastră. Hlebnikov ședea obosit în fotoliu, cu mîinile spînzurîndu-i. Zîmbi, apoi se încrunță și porni încet cu glas surd și molcom. Strălucirea ochilor i se stîngea treptat. Focul se acoperi de cenușă. Hlebnikov mormăia tot mai repede, mai repede și sfîrși aproape nedeslușit.

— Gata ! rosti el cu ușurare.

Apoi urmă Maiakovski. Hlebnikov zîmbi. Toți se pregătiră să asculte. Părea că înseși păreții odăii se dăduseră la o parte pentru a-i face loc. « Verstele străzilor le calc în picioare. . . »

Albastrul lui Hlebnikov, aurul lui Pasternak, ochii plini de admirație ai lui Aseev. . . Ca atunci când a recitat prima oară Norul, Maiakovski stătea sprijinit de ușă. Toți izbucniră dintr-odată. Toți se întreceau în a-și exprima admirația. Mi-amintesc ca de un lucru foarte precis, că lui Pasternak versurile i-au plăcut foarte mult. Apoi Pasternak s-a așezat la pian și a început să improvizeze.

În perioada de început, « liceană », a creației lui Maiakovski istoria relațiilor sale cu Hlebnikov este incontestabil foarte interesantă, chiar dacă putem presupune că dintr-un spirit cavaleresc Maiakovski exagera rolul pe care acesta l-a jucat în propria lui creație.

Eu una socot că Maiakovski pur și simplu a trecut peste faza de ucenicie. Poate pentru că, demult, cu mult înainte de a se fi apucat de literatură, cugetase la artă, la menirea ei; în momentul când intrase pe făgașul creației, se manifestase dintr-odată ca un om stăpîn pe meșteșug. Într-un anumit sens, în această privință i-a fost de ajutor Burliuk. Înainte de a-l fi cunoscut pe Burliuk, Maiakovski era mai puțin cult în materie de artă. Burliuk l-a inițiat în diferite curente artistice și literare, i-a explicat în ce constă esența lor, i-a citit în original, traducându-i totodată, poezi ca Rimbaud, Rilke; dar chiar în primele versuri ale lui Maiakovski nu se simte înflurirea nici a lui Burliuk, nici a lui Hlebnikov, nici a altor poeți. Dacă ar fi să căutăm vreo înflurire, ar trebui mai curînd să-l numim pe Blök care continua să rămînă un adevărat idol pentru Maiakovski; în ciuda contrapropagandei pe care i-o făcea Burliuk. În schimb, chiar de la primii săi pași în domeniul poeziei, Maiakovski a început să înflurească poezia vremii sale. El a devenit dintr-odată cel mai important dintre futuriști.

Dragostea, gelozia, prietenia, Maiakovski toate le trăia cu o deosebită intensitate, hiperbolizîndu-le, deși nu-i plăcea să discute pe această temă. Tot timpul scria versuri și toate trăirile lui își aflau expresia în ele.

Dacă ar fi povestit în amănunt și cu o doză de sentimentalism fetelor, plimbîndu-se cu ele pe malul mării: « Am văzut intrînd în port vaporul Teodor Nette, vaporul acesta a trezit în mine o serie întreagă de emoții și am simțit cum se naște ideea de a scrie o poezie, abordînd o temă literară extraordinară », poate că cei ce l-au cunoscut ar fi rămas cu impresia că Maiakovski este un interlocutor interesant și plăcut. Dar în acest caz poetul și-ar fi cheltuit trăirile, impresiile și probabil că n-ar mai fi scris versurile. Maiakovski era un om strălucitor, spiritual dar niciodată, nicăieri, un « causeur » și ore de-a rîndul mergînd cu cineva pe stradă sau stînd undeva, putea să tacă.

Tema principală a versurilor sale o constituie mai totdeauna propriile sale impresii. Știa nu numai să mobilizeze pe alții, dar el însuși căuta să aplice în viață ideile pe care le afirma în poezii și multe din poeziile sale ocazionale trăiesc și astăzi și pot fi citite cu tristețe sau bucurie, depinde « de ocazie ».

Maiakovski nu era mulțumit doar să « converseze » în versuri, doar să replice prin versuri la unele sau altele din evenimentele zilei. Scopul lui principal era să convingă auditoriul. Și cînd avea impresia că nu reușea s-o facă, se posomora pentru multă vreme. Dacă după ce citea versuri noi oamenii le discutau, în fugă, pentru ca după aceea să se ducă să mănînce sau să bea ceai, poetul se întuneca la chip și rămînea tot timpul prost dispus.

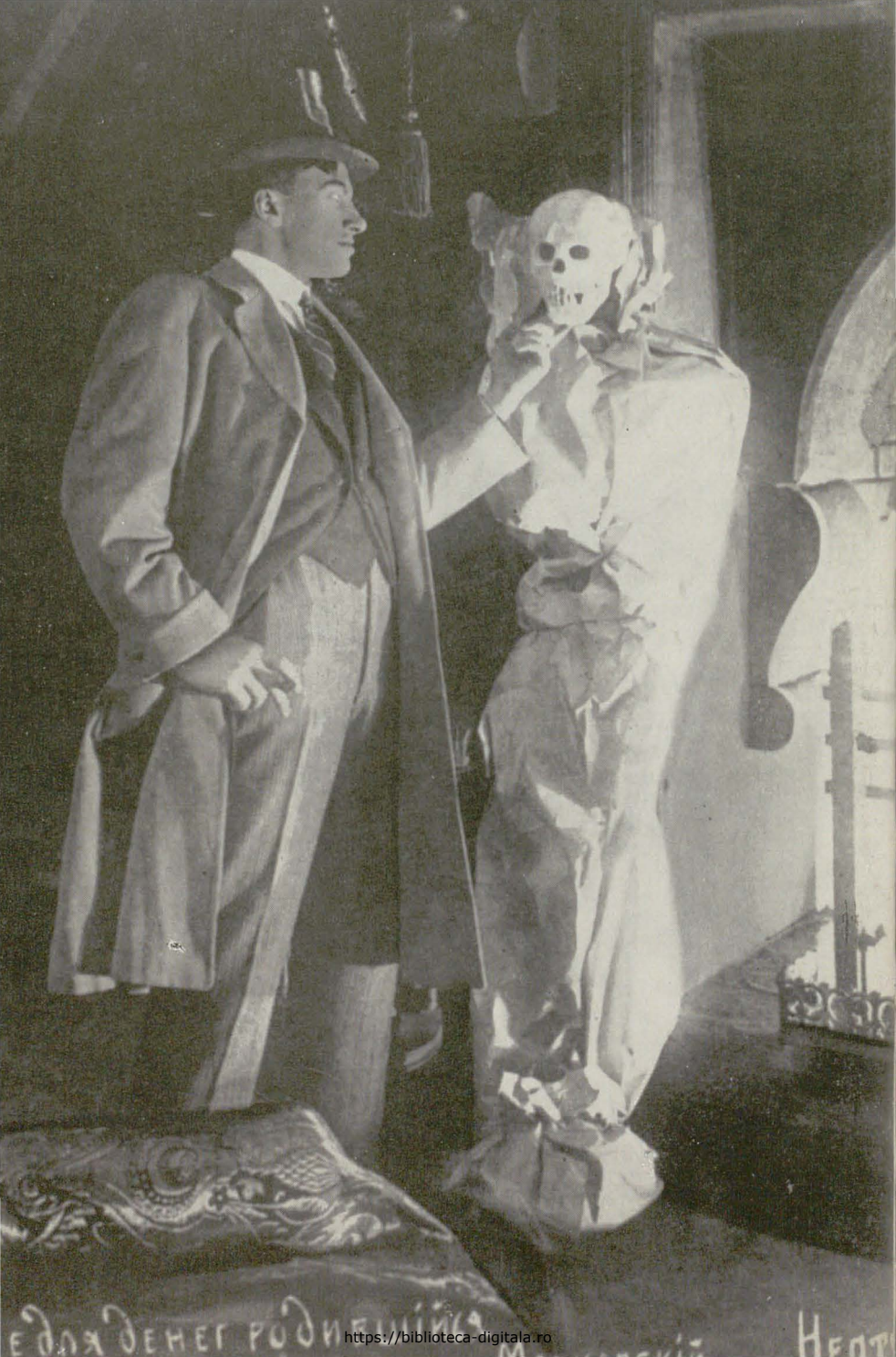
Se zice că în tinerețe Maiakovski era un poet complicat. Se zice că odată cu trecerea anilor Maiakovski a început să scrie mai « simplu ». Dar pentru Maiakovski simplitatea elementară nu era reușită, ci vulgarizare. De vulgaritate se temea cel mai mult. Toată viața lui a luptat cu vulgarizatorii simplificați și cu vulgarizatorii care simulau complexitatea.

În exclusivitate pentru
Secolul20



М. Дяденко, рожден. Маяковский, Бурлюк

Черный



ЕДНА ДЕНЕГ РОДИВИШИЯ

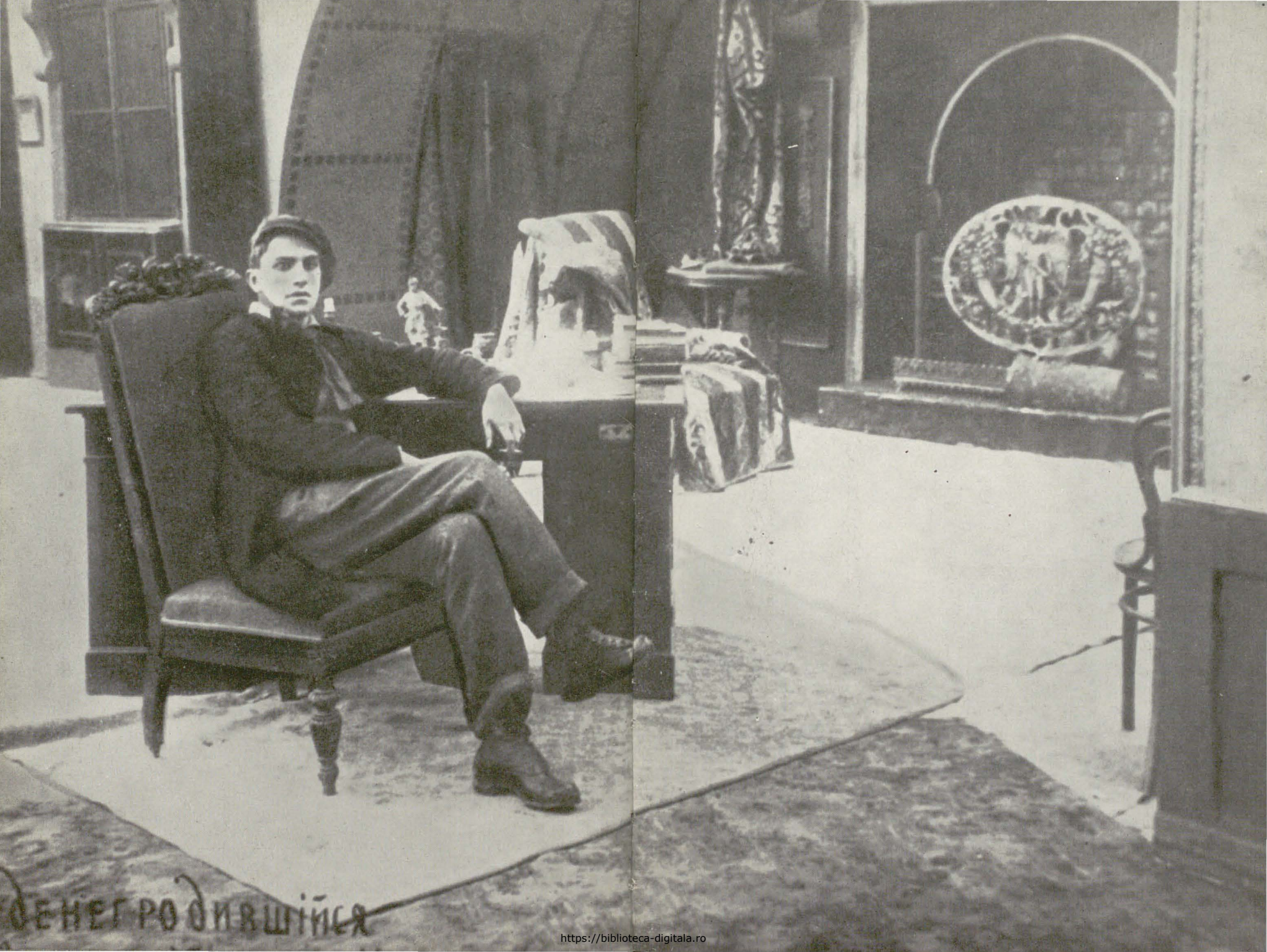
<https://biblioteca-digitala.ro>

НЕНТ

Fotografiile de la pp. 1, 2, 3, 4, 5, 6 și 7
MAIAKOVSKI în filmul «Nu trăim
pentru bani»

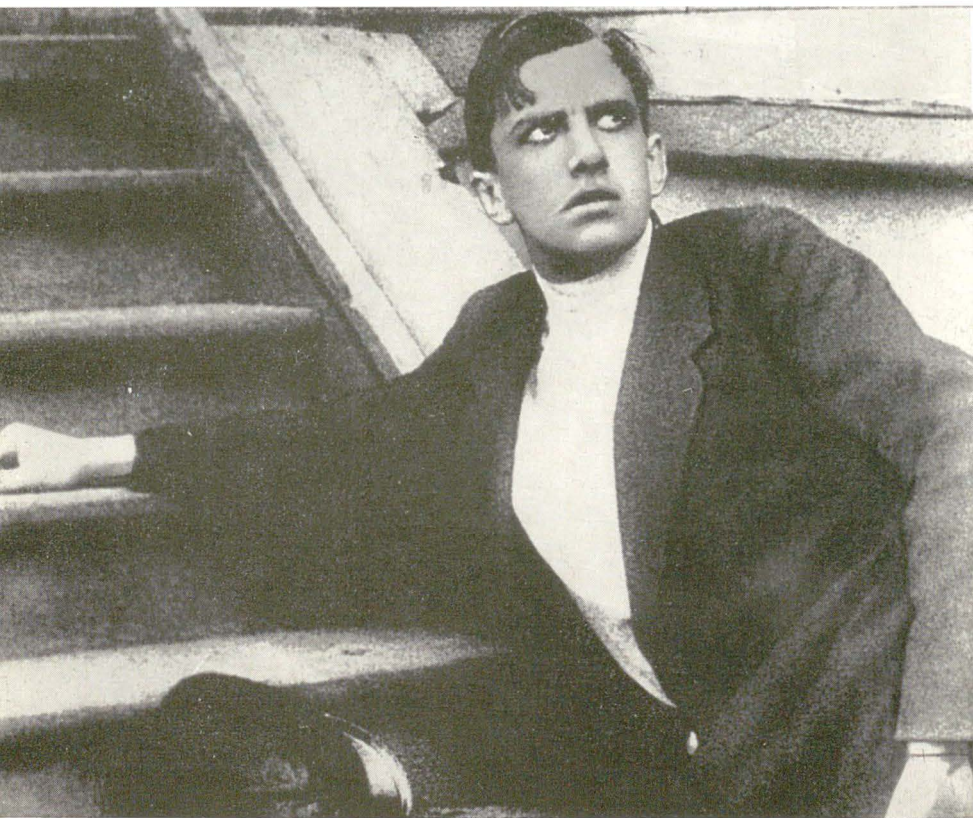






ОБНОВЛЕНІЙСЯ

MAIAKOVSKI în filmul «Domnișoara și huliganul»





УЧИТЕЛЬНИЦА РАБОЧИХ

МАЯКОВСКИЙ

<https://biblioteca-digitala.ro>

Акц.об. НЕПТУН



РЕОНКОВА

ЗАКОВАНИНА
МАКОВСКИ

◀ MAIAKOVSKI într-o secvență din filmul «Domnișoara și huliganul» ▶

◀ Secvență din «Înlănțuită prin film» ▼

MAIAKOVSKI în filmul «Domnișoara și huliganul» ▶

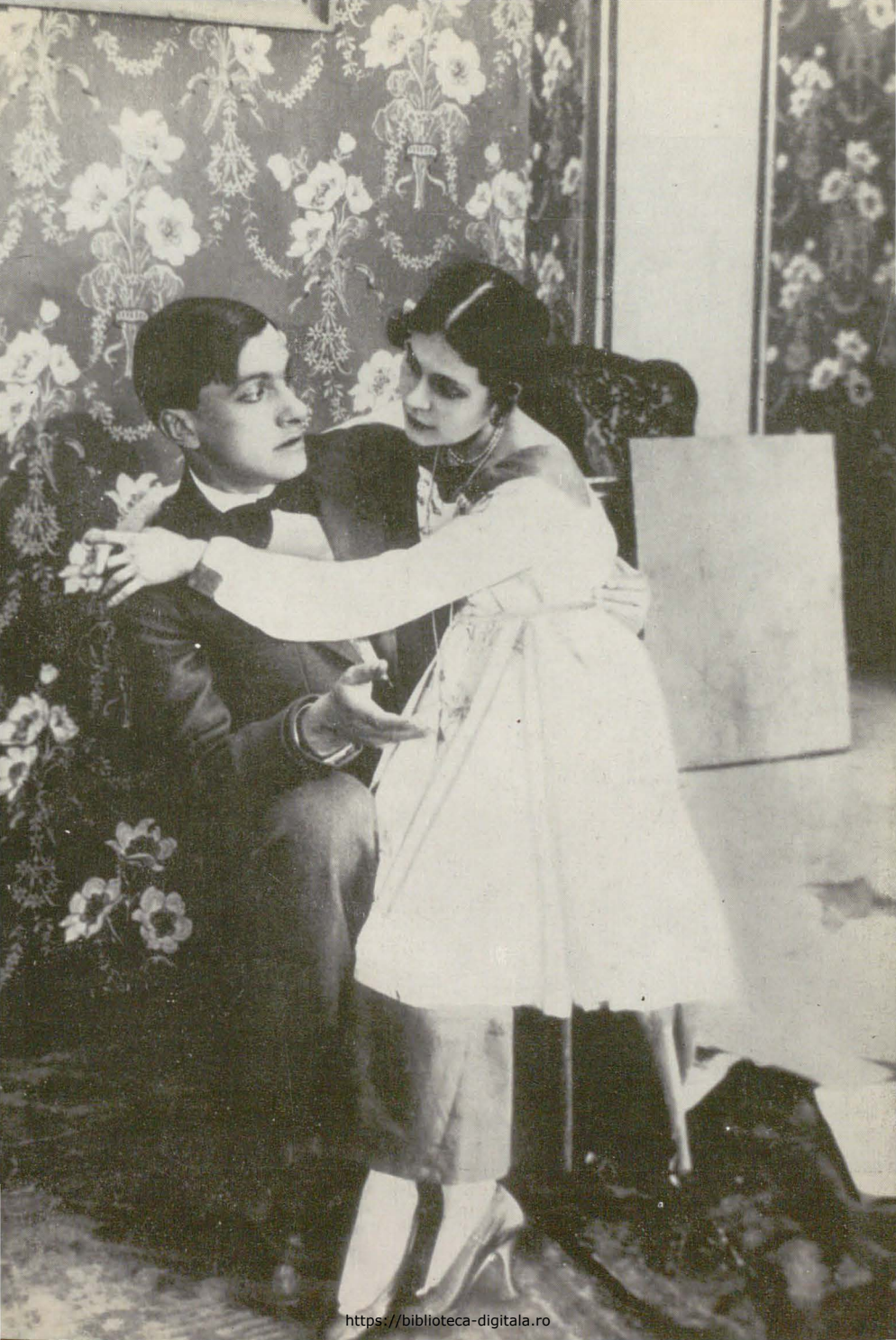
Decor pictat de MAIAKOVSKI ▼





MAIAKOVSKI și LILI BRIK în filmul « Domnișoara și huliganul »







«INSUPORTABILUL» VOLODEA

Timpul se așterne peste amintiri asemenea unei plăci de marmoră peste mormînt. Cu fiecare zi ce trece, ea devine tot mai grea, mai apăsătoare, tot mai greu s-o ridici, și sub apăsarea ei trecutul se face praf. Unica mea dorință este să nu las să se piardă ceea ce mai dănuie în sufletul meu din amintirile mele despre Maiakovski. . . M-am apucat cam tîrziu de acest lucru. Ceea ce am scris despre el, în limba franceză, cîrticica aceea apărută la Paris, în 1938, era destinată cititorului francez în dorința de a-i da o imagine despre marele poet rus: Vladimir Maiakovski. . . Acum amintirile mele urmăresc ceea ce pot să facă și alți contemporani ai lui Maiakovski și anume să lase posterității imaginea vie a poetului. . .

Amintirile de la Moscova și Petrograd se încălesc; se încurcă anii, datele. Mi-aduc aminte de o discuție purtată cu Volodia, cînd mi-a povestit că are intenția să scrie un roman ce urma să se cheme «Două surori» (îi plăceau asemenea titluri ce evocă opere cunoscute în cazul de față «Trei surori», așa cum titlul poemului «Război și pace» ne amintește de romanul lui Tolstoi).

În locuința liniștită din străduța Golikovski, l-am auzit nu o dată recitînd versuri, pe Aseev povestind despre Oxana, una din surorile Simiakov, cîntată mai tîrziu și de Hlebnikov în versurile sale. . .

Hlebnikov, Maiakovski, Kamenski, Aseev, Krucionîh. . . iată tot atîtea nume care căutau să desființeze în poezie primatul literiei B. . . Briusov, Balmont, Belîi, Blok. . . Peisajul poetic pe care îl iubeam atît de mult în anii de dinainte de revoluție. Cu cîtă încîntare îl ascultam pe Aseev ! Dar peste toți, peste toate, în poezia vremii aceleia continua să domnească Maiakovski. Și cînd, în februarie 1918, în sala muzeului Politehnic titlul de rege al poeziei a fost decernat lui Severianin și nu lui Maiakovski, am suferit cumplit. Cum putea cineva să-l compare pe Severianin, sau pe Vertinski cu Maiakovski ! Maiakovski însuși stătea sus pe scenă, palid, cu părul vilvoi, căutînd să acopere zgomotul sălii cu glasul său răgușit !

Printre alte amintiri șterse de vremuri apare cafeneaua poeților, apoi fotografii din filmul făcut după scenariul lui Maiakovski «Nu trăim pentru bani», unde îl văd pe Maiakovski cu șapca în cap, alături de Burliuk cu lornietă, un oarecare Klimov cu o coronită pe cap, stînd la masă, iar în spate se vede ca un fundal cafeneaua poeților.

În această cafeenea a poezilor, Maiakovski își recita adesea versurile și nu o dată l-am ascultat și eu acolo. . . . Însă, mai bine țin minte cafeenea Pitoresc care se afla pe Kuznețki Most și ale cărei decoruri aparțineau lui Gheorghe Iakulov. Am trecut pe acolo într-o zi când pictorul își lucra încă decorurile și Volodia dînd aprobativ din cap spuse: la te uită, n-ai impresia că zidurile parcă au țepi de arici ? Mai tîrziu, în această cafeenea, i-am auzit nu o dată recitînd pe Maiakovski, pe Kamenski. . . .

L-am reîntîlnit pe Maiakovski la Paris în noiembrie 1924. L-am închiriat o odaie la hotelul Istria în Montparnasse, unde locuiam și eu, după ce mă reîntorsesem de la Berlin. Ori de cîte ori a revenit Maiakovski la Paris, a tras la acest hotel. . . .

Hotelul Istria seamănă pe dinăuntru cu un fel de baie. O scară îngustă și cinci paliere, fără coridoare, în jurul fiecărui palier cinci uși, care dau în cinci odăițe. Fiecare din ele era tapetată cu tapet în dungi de parcă ar fi fost material de saltea, în fiecare odaie,—un pat dublu de fier, o măsuță de noapte, o masă la geam lîngă fereastră, două scaune, un dulap cu oglindă, o chiuvetă cu apă caldă, iar pe podea, un covoraș galben, uzat.

Volodia s-a familiarizat destul de repede cu atmosfera din hotel, s-a deprins să-și comande singur micul dejun, și cum ședeam la același etaj cu el, îl auzeam nu o dată, dimineața, rostind cu bine cunoscuta lui voce de bas: «Madame Jambon. . . » după care bătea la ușa mea și asistam în odaia lui la desființarea acestui Jambon, a unor pesmeți de proastă calitate plus cafea. . . . Fără haină, Volodia ședea cînd într-o rină lîngă măsuța de la fereastră, cînd se ridica, se apropia de măsuța de noapte, își lua agenda și mormăia cîte ceva în genul « Un verre de Koto donne de l'énergie. . . » o frază care era mîzgălită cu litere de o șchioapă pe zidurile de cărămidă ale unei clădiri neterminată ce se înălța în fața ferestrei sale. Această frază, pe care o vedea în fiecare clipă, i se întipărise în mintea. Maiakovski se plimba prin odaie, scria. . . . După ce-și lua micul dejun, își punea haina, pardesiul, pălăria, își lua bastonul și-o pornea prin Paris.

Maiakovski a fost în cîteva rînduri la Paris și amintirile acestor călătorii se suprapun în mintea mea. Una din scrisorile lui îmi amintește că, prima oară, telegrama prin care ne anunța ora sosirii sale a întîrziat și a fost nevoit să caute singur drumul pînă la hotelul Istria. . . .

În 1924, Maiakovski era deosebit de posomorît. A stat la Paris aproape două luni de zile, în care timp nu m-a lăsat să plec nici o clipă de lîngă el, de parcă l-ar fi amenințat cine știe ce primejdii. Era furios că nu știe limba. Nu o dată l-am găsit scriind scrisori la Moscova, lucru pe care îl făcea într-un chip cu totul original. Ședea pe podea, iar hîrtia o pune pe pat, pentru că măsuța era de obicei tixită cu tot felul de obiecte. Îi era dor de cei de acasă, totuși acest lucru nu-l împiedica să hoinărească prin Paris, să facă cumpărături prin prăvălii. . . . La «Old England» cumpăra cămăși, cravate, ciorapi, pijamale, la «Innovation» îi plăceau geamantanele, sau obiectele scumpe precum pahare, truse de voiaj, care îi erau necesare în timpul călătoriilor sale prin Rusia. . . . Lui Maiakovski îi plăceau foarte mult lucrurile bine făcute, inteligente concepute. Se bucura văzîndu-le de parcă era vorba de niște invenții. Pe lîngă aceasta, trebuie luată în considerație și binecunoscuta patimă a curățeniei ce-l caracteriza pe Maiakovski și care se explică în parte prin aceea că tatăl lui a murit de septicemie din cauza unei înțepături. Avea obiceiul să se spele des pe mîini și o făcea ca un medic înaintea de operație, turnînd din belșug apă de colonie. Doamne ferește, să se taie cineva de față cu el ! Odată m-a obligat să mă dau cu iod pe mîna, pentru că pe unul din degete îmi rămăsese o urmă de la sfoara roșie cu care fusese legat pachetul.

Hoinărind prin Paris, intram prin restaurante, căutam de mîncare, noaptea ne duceam în Montmartre, stăteam prin cîrciumioare. Maiakovski ședea rezemat de speteaza scaunului cu o mîna cuprinzîndu-mă după umeri, în cealaltă ținînd paharul, morfolînd țigara, privind cu ochii tulburi și, de fapt, lucrînd, compunînd în minte versuri. . . .

În ziua când Jaurès a fost transportat la Panthéon, m-am dus cu Maiakovski în strada Soufflot și am stat mult timp înghesuți de mulțime. Când s-a apropiat carul funebru, și din depărtare s-au auzit confuz, iar apoi tot mai clar, strigătele: « Vivent les Soviets ! A bas la guerre ! Capitalisme à bas... » Volodia m-a ridicat și m-a urcat pe umerii săi. Lunecam în fiecare clipă, dar el mă așeza cu multă răbdare la loc. Pe strada Soufflot, acest cartier universitar al Parisului sînt multe librării, unde predomină cărți științifice, manuale « și din nou anul Comunei se ridică din foșnetul paginilor ». Când totul s-a terminat, Volodia blînd și cu o privire concentrată m-a dat jos de pe umerii săi și am pornit înapoi spre hotelul Istria.

Uneori, mi-era foarte greu cu Maiakovski. E greu să hoinărești în fiecare seară, să suporti toată povara tăcerilor lui sau a unei discuții care e mai rea chiar decît tăcerea. Iar dacă ni se întîmpla să nu fim în doi, ci cu mai multă lume era și mai rău. Netam nesam Maiakovski începea să tacă în mod demonstrativ, aș zice să tacă zgomotos, sauputea, de pildă, să trimeată pe un om în toată firea, un om respectabil, să-i cumpere țigări și ce era mai interesant, că omul respectiv mergea s-o facă. Mi-amintesc de o seară, petrecută la cafeneaua Rotonde în sala de la etaj. Se dansa... La măsura noastră era lume multă (printre alții Vladimir Pozner cu nevasta lui, o femeie drăguță care-i plăcea lui Volodia...) Volodia ședea posac, deși în principiu îi plăcea să meargă la restaurante unde se dansa, cu toate că el nu dansa. Eu eram tînără și-mi plăcea dansul. În seara aceea când m-am întors la măsura noastră după unul din dansuri, Volodia ca din greșeală, mi-a aruncat jos mînușa. I-am spus « Fii bun și ridic-o ». Atunci el a aruncat-o și pe cealaltă pe podeaua murdară. Indignată, am sărit de pe scaun și am coborît repede scara ieșind în stradă. Cineva m-a ajuns din urmă, a încercat să mă convingă să mă întorc, dar în zadar. Ne-am reîntîlnit a doua zi, amîndoi posomorîți și n-am discutat nici un cuvînt despre incident. Când ne-am nimerit din nou la o seară de dans, ca să-i fac în ciudă m-am dus să dansez cu un dansator de profesie din cei angajați în acest scop de restaurantele respective. Dansatorul trebuia să capete o sumă de bani și Volodia care mi-a îngăduit foarte pașnic să dansez, m-a întrebat doar uluit cum trebuie să-i plătească: « Dă-i banii și atîta tot ». Într-adevăr, i-a întins un pumn de bani și apoi a spus liniștit: « În regulă, am reușit să găesc prin buzunare suma necesară. »

Povestesc despre aceste întîmpări neînsemnate tocmai pentru că sînt caracteristice. Atunci când Maiakovski era prost dispus știa să-și încordeze proprii lui nervi și ai altora la maximum. Energia lui, forța cu care știa să-și impună punctul de vedere, trăsături admirabile când era vorba de lucruri importante și esențiale, deveneau de nesuportat în viața cotidiană. Maiakovski nu era tiran, nu făcea scandaluri din cauza unei supe prea tare sarate, în relațiile cu ceilalți era delicat, politicos și afectuos. Exigența lui mare față de oameni apropiati lui, era de altă natură: simțea nevoia să le domine și sufletul și inima. Avea într-o manifestare supremă, ceea ce francezii numesc « le goût de l'absolu » necesitatea unui sentiment absolut, maxim și în prietenie, și în iubire, un sentiment care trăiește continuu la apogeu, care nu cunoaște scăderi de intensitate, compromisuri, cedări, renunțări, indiferent de motive. . . « Iubirea în zile nu o despart și numele iubitei nu-l schimb. . . » Când i-am atras atenția că în ciuda acestor versuri sînt atîtea femei în jurul lui, mi-a răspuns solemn, indignat și aproape brutal: « Eu pe Lili n-am trădat-o niciodată ! Niciodată, ține minte ! » Așa și era. Dar el, Maiakovski cerea femeilor cu care nu o trăda pe Lili acel sentiment absolut pe care nu-l putea da atît timp cît n-o trăda pe Lili. Nici o femeie nu-și putea face iluzia că are să se despartă de Lili. Dar atunci când lui Maiakovski i se întîmpla să se îndrăgostească, iar femeia dintr-un simț de autoconservare nu voia să-și strice viața, știind că Maiakovski îi va distruge mica fericire, iar una mare nu e capabil să-i dea, el se simțea cuprins de disperare,

de furie. În schimb fugea când i se întâmpla să întâlnească, asemenea sentiment rar prin forța sa, prin nemărginirea sa.

Țin minte o femeie căreia nu i-a fost milă de viața ei. . . Era prin 1917. O chema Tonia. Era o femeie cam greoaie, nu prea frumoasă, simplă și în același timp neobișnuită, foarte limpede în tot ceea ce făcea, foarte precisă, o femeie pe care am îndrăgit-o de la început. Tonia era pictoriță. După părerea mea avea talent. În toate pânzele ei, îl vedeai pe Maiakovski. Țin minte ca acum, «Cina cea de taină», unde în locul lui Cristos, ședea Maiakovski. Pe altă pânză, Maiakovski stătea în dreptul ferestrei, în picioare avea copite; alături pe un pat vechi, într-o odaie sărăcăcioasă, ședea pictorița. Mi-aduc aminte vag, că Tonia mai scria și versuri sau proză. Dragostea pentru Maiakovski și-o mărturisea cu acel firesc cu care ai spune că afară e soare sau că marea e fără de margini. Tonia s-a aruncat pe fereastră. Anul nu-l țin minte. Niciodată în tot timpul vieții sale, de față cu mine, Volodia nu i-a rostit numele.

Femeilor le-a revenit un loc de seamă în viața lui Maiakovski, de aceea mă și opresc mai îndelung la această temă. . .

Don Juan crucificat de iubire, Maiakovski semăna atât de puțin cu Don Juanul obișnuit, banal, vulgar, tot atât de puțin cum seamănă o ilustrată drăgălașă cu pânza unui mare meșter. Omul acesta nu avea nimic vulgar, înjositor, libidinos, în atitudinea sa față de femei. Respecta femeia, căuta s-o ocrotească, dar când sentimentul de dragoste lua proporții, măsura exigența sa după măsurătoarea cea mai mare, nu admitea calcule, asigurări, compromisuri. Așa era dragostea pe care o căuta, la care spera și pe care o căntase încă în Norul. Aragon într-una din poeziile sale spune «și în timp ce umbla de la femeie la femeie, îl cuprinsese o amarnică tristețe».

Maiakovski trecea de la o femeie la alta, însetat, avid, cuprins de o amarnică tristețe... Acea nevoie de toate și în același timp dorea o singură iubire. O iubea numai pe Lili și în același timp căuta altele, își imagina altă iubire. . . Așa îi era firea. Într-o zi mi-a spus la Paris: «Când văd mizeria unora de aici, simt dorința să le dau tot ce am, iar când văd pe miliardarii de aici simt dorința să am mai mult decât au ei».

O iubire mare, puternică, supremă, cea mai frumoasă. . . Pentru ca inima să-i bată în versuri, căuta frenezia iubirii, a unei iubiri uriașe, absolute. O iubire motor, care să trezească supremul extaz creator, care să te îndemne să te iei la întrecere cu marii făuritori de artă, o iubire care să te ridice deasupra cotidianului, deasupra geloziei meschine, deasupra omuleților de nimic. . . Așa era Maiakovski poetul, așa era Maiakovski omul, în viața de toate zilele, în toate sentimentele sale, în iubire, ca și în prietenie.

Vizita la Paris în 1925 a fost inaugurată prin furtul sumei de bani pe care Maiakovski a agonisit-o în vederea unei călătorii în jurul lumii. Fusesem dimineața la bancă unde ridicasem suma de bani transferată, acolo se vede că ne pînse un hoț de profesie, care închiriasse apoi la hotelul Istria, camera vecină cu a lui Volodia. Când Maiakovski a ieșit pentru o clipă din odaie în pijama și a uitat să încuie ușa, hoțul a intrat în cameră, a furat portofelul și a dispărut.

Furtul l-am descoperit mai târziu. Dimineața l-am găsit stînd liniștit în odaie, în cămașă, mestecîndu-și jambonul. Când ne-am pregătit să plecăm, Maiakovski și-a luat haina care stătea agățată pe spătarul scaunului și cu un gest obișnuit a dus mîna la buzunar să vadă dacă totul e în ordine. L-am văzut într-o clipă cum se face cenușiu ! Portofelul ! Am răsturnat toată odaia cu picioarele în sus, ne-am dus la patroana hotelului și apoi în goană am pornit-o spre circumscripția de poliție. . .

Maiakovski pășește cu mersul lui de uriaș, m-a lăsat de mult în urmă, și eu încerc să-l ajung cum pot. Mergem în tăcere, fiecare se gîndește la ale sale. . . Hoțul nu ne-a lăsat nici o leacăie și mă tot frămînt să văd ce aș putea vinde. . . Volodia se gîndește, probabil, că are să se întoarcă din nou la Moscova, fără să fi apucat să facă mult visata

călătorie în jurul lumii. În sfârșit îți spun că aș putea să vînd o pelerină de blană și un inel, singura mea avere. Volodia rîde și înveselindu-se pe dată, îmi spune ferm că n-are rost să vindem nimic, că nu trebuie în nici un caz să ne schimbăm felul de viață, că o să mergem ca și pînă atunci la restaurante, că o să cumpărăm cămăși și cravate, o să ne distrăm în fel și chip și el o să plece și în călătoria în jurul lumii. . . Așa s-a și întîmplat, deși poliția s-a mărginit doar să ia declarații patroanei hotelului, care a recunoscut pe hoț într-un delicvent bine cunoscut. Dar Volodia a telegrafiat la Moscova, Lili i-a făcut rost de niște drepturi de autor de la editură, și i-a transferat suma necesară. Mi-aduc aminte ca acum că Maiakovski a povestit ambasadorului, care pe vremea aceea era Leonid Krasin, cum a fost furat, la care acesta nu numai că nu a manifestat vreun sentiment de compasiune și nici nu s-a oferit să-l ajute, ci i-a răspuns aproape ca o bucurie răutăcioasă: «fiecare naș își are nașul.» De altfel și alții s-au mai bucurat că Maiakovski a fost păcălit, și alții au mai rîs de el. Atitudinea față de poet la data aceea era de așa natură, încît, de pildă, una dintre fetele lui Krasin, Katia, care era foarte tînără și frumoasă, i-a spus pe un ton moralizator după seara organizată la ambasadă unde Maiakovski și-a recitat versurile: « Cînd o să vă maturizați poate că o să scrieți versuri mai bune ». Volodia zîmbea cu blîndețe. . .

Am impresia că tot în timpul acestei vizite la Paris a mai avut loc și o altă întîmplare mai puțin catastrofală. La același hotel «Istria» lui Maiakovski i s-au furat o pereche de pantofi noi, abia cumpărați, pe care îi pusese în fața ușii ca să-i fie curățați. Concomitent mai fusese furată o altă pereche a pictorului Marcel Duchamp. Constatînd pierderea, aceasta exclamase fără ezitare: « Cunoasc autorul, e Jeanne ». Jeanne era o femeie frumoasă, care-l iubea la nebunie pe Marcel Duchamp. Se mutase la «Istria», își tapitase toată odaia cu copertile unei reviste, care reproducea portretul în profil al lui Duchamp, și cerea ca pictorul să-i consacre în întregime viața lui, fiecare clipă Duchamp, un om atrăgător despre care se povesteau tot felul de legende, dar în același timp un om sobru, ca un matematician, pasionat de pictură și de șah, care ura sentimentele și mai ales excesele, căuta să scape cît putea de Jeanne, fugea de ea; ca să-l oblige să nu plece de acasă, Jeanne îi aruncase unica pereche de pantofi la lada de gunoi, și ca să nu poată fi bînuită de la început, făcuse același lucru și cu altă pereche, cea a lui Maiakovski. Mai tîrziu, chiar ea mi-a mărturisit totul. Uluit de moravurile ce domneau în Montparnasse, Volodia nici măcar n-a regretat pierderea pantofilor.

Cred că în timpul uneia dintre aceste vizite a avut loc un prînz oferit lui Maiakovski de scriitorii uniemiști la care au participat Georges Duhamel, Jules Romain, Vildracq, Durtain, și poate și Mac Orlan . . . A avut loc și o întîlnire cu Marinetti. Am fost numai noi trei: Maiakovski, Marinetti și eu. Îmi pare rău că nu mai pot reconstitui discuția (purtată bineînțeles prin intermediul meu) între un futurist rus și un futurist italian, între un bolșevic și un fascist. Țin minte doar încercările lui Marinetti de a demonstra lui Maiakovski că pentru Italia fascismul este același lucru cu comunismul pentru Rusia și mi-amintesc de expresia amărită a lui Maiakovski. Într-o zi, ne-am dus pe la Picasso care trăia și lucra pe vremea aceea pe strada Boetie. Ne-am dus să-l vedem și pictorul Robert Delannay unde Maiakovski a avut prilejul să cunoască pe poetul dadaist Tristan Tzara. Ca prin vis mi-aduc aminte de un apartament mare, ticsit de oameni, multă înghesuială. Erau aici scriitori, pictori, și printre ei scriitorul Iasipovici care avusese nu știu ce fel de legături cu familia Viardot, cu Pauline Viardot, iubita lui Turgheniev, cu Turgheniev însuși. Maiakovski a fost impresionat și mai tîrziu în poezia «Verlaine și Cézanne» și-a adus aminte de această întîlnire.

Altă dată m-am dus cu Maiakovski la prietenul meu Fernand Léger care avea atelier pe strada Notre Dame des Champs. Pe Léger, Maiakovski l-a vizitat cel mai des, mai des decît pe alți francezi; cei doi uriași se înțelegeau fără cuvinte. Léger îi arăta lui

Volodea Parisul, ne ducea la localurile de dans de cea mai proastă calitate, pe rue du Lac, pe lângă Piața Bastilia, unde uneori aveau loc bătăi mortale între proxeneteii geloși unii pe alții . . . Într-un cuvânt, Maiakovski s-a întâlnit atunci la Paris cu un număr mare de artiști, de oameni de artă, a văzut Parisul și sub aspectul lui de paradă, dar și în existența lui mizeră, cartierele bogate, dar și cartierul muncitoresc Belleville, restaurantele luxoase și cârciumioarele modeste, muzee, catedrale, case de toleranță.

De la un moment dat am văzut că încep să ne urmărească pretutindeni agenții de poliție. Poate din momentul în care Maiakovski a început să se întâlnească mai des cu oamenii de la Ambasada Sovietică. Oriunde ne-am fi dus, agenții după noi.

Tot timpul notau câte ceva într-o agendă, și Volodea îmi spusese că există și o expresie «L-am prins în creion». «— Vezi Elsa, te-au prins în creion». Îi învășasem pe de rost și-i cunoșteam la chip pe toți. Într-o bună zi ne-am dus cu niște prieteni să luăm prânzul la același restaurant Grande Chaumière, pe care Volodea îl îndrăgise cel mai mult (îi plăcea să meargă la unul și același restaurant și ca un client al casei să se așeze la aceeași masă, ba chiar să mănânce același lucru). Alături de noi la masa vecină se așezară cei doi agenți — unul bătrîn, altul tînăr. Au fi zis că sînt doi francezi sadea. Maiakovski era bine dispus, făcea bancuri și rîdeam cu toții. Cîțiva ședeau tăcuți, se prefăceau a nu înțelege nimic și mîncau în liniște biftekurile. Așa a durat pînă cînd Maiakovski a început să povestească o întîmplare cu un om care a pierdut o partidă de biliard și cum în virtutea înțelegerii a trebuit să se bage sub masă, deși era un om în toată firea, serios. . . Ne tăvăleam pe jos de rîs ! Maiakovskhi vorbea anume foarte tare și în sfîrșit nici vecinii noștri nu s-au mai putut ține. S-au pornit și ei pe un rîs din acelea care sînt mai puternice decît cariera și sentimentul datoriei ! Si au ținut-o mult pînă s-au potolit. Bineînțeles se demascaseră total ! Si dacă într-adevăr ne turnau în rapoarte, aș fi fost curioasă să știu ce au scris în raportul din seara aceea.

În primăvara anului 1927 Maiakovski a venit din nou la Paris.

Si iarăși au început vizitele la restaurantul Grande Chaumière, iarăși cumpăram cămăși și cravate, ne întâlneam cu prietenii de altă dată, . . . În timpul acestei vizite a avut loc o festivitate, o seară închinată lui Maiakovski la Café Voltaire, peste drum de grădina Luxembourg. Era o lume imensă. Maiakovski stătea în mijloc ca la circ. «Ce să le declam, Elsa ?» Recită: glasul lui de bas răsună ca un tunet, toată lumea e uluită . . .

Mergem într-un grup vesel pe Bulevardul Montparnasse, nici eu nu știu de ce, dar prin mijlocul străzii. Volodea glumește de parcă vrea să-și verifice prin noi glumele. Toată ziua o petrecuse cu o fată, Jenia, pe care nu reușise să o facă măcar o dată să zîmbească. Acum e neliniștit, nu cumva și-a pierdut talentul, nu cumva spiritele sale nu mai plac ? Ne povestește că trecînd cu Jenia pe o stradă, prin fața Arcului de Triumf ea l-a întrebat ce-i cu flacăra aceea care arde. Volodea, ca un vechi parizian, i-a explicat că acolo este focul veșnic care arde pe mormîntul soldatului necunoscut. Jenia obișnuită că lui Maiakovski îi place să glumească, a replicat cu dispreț : «N-am să cred niciodată că de dragul unui singur soldat se poate construi un arc de triumf atît de mare.» Ne prăpădim de rîs cu toții, iar Volodea mai povestește încă o întîmplare, încă una. Fernand Léger nu înțelege nimic, totuși se miră : «O dată n-a greșit. Trage mereu la țintă.» Mergem în sunetele marșului compus de Maiakovski: Prin pustiu cu tunet și zgomot, / trece o turmă de bizoni. Bizonul șef are coadă, bizonul mai mic nu are coadă. . .

Marșul era cunoscut tuturor rușilor de pe Montparnasse și-l cîntau cu toții, inclusiv Iliia Grigorievici Ehrenburg pe terasa Rotondei. Nu știu dacă din cauza rîsului sau din alte motive, dar Miklașevski, care se afla în grupul nostru, se oprea la fiecare pisoar, precum se știe la Paris sînt destul de multe de-alungul trotuarelor. La început, ca oameni bine crescuți, ne făceam că nu observăm, apoi am început să rîdem. Maiakovski, mirat, i-a spus : «Dumneata, Miklașevski ar fi trebuit să bei ceva în care să fi fost puse cui»

În timpul acestor zile petrecute la Paris ne-am plimbat foarte mult, am fost de câteva ori și la iarmaroc, lui Maiakovski îi plăcea zgomotul târgului, pitorescul, muzica, înghesuiala, îi plăcea să caște gura pe la diferite jocuri, spectacole, să tragă la tir, să clștige sticle de șampanie de proastă calitate, să cumpere bilete la loterie, și să privească roata cu noroc Fortuna, care se învîrtea deasupra capului nostru. . . . Într-o noapte, tot așa în grup, coborînd din Montmartre pe un trotuar îngust; pe una din case așezate perpendicular față de zid, vedem o firmă în chip de cunună aurie. Volodea își aruncă bastonul prin gaura cununii, cineva dintre noi îi urmează exemplul și încearcă să facă aceeași figură. Imediat se încinge jocul, se face chiar un regulament. Volodea ne întrece pe toți, are ochiul foarte ager, o mîndă sigură, și apoi cununa este chiar la înălțimea umărului său !

Ultima oară l-am văzut pe Maiakovski în 1929, primăvara. . . . Mi-amintesc că făcuse o călătorie la Nisa și la întoarcere ne povestea despre o fetiță pe care o întâlnise și care, văzînd pentru prima oară un palmier, îi spusese mamică-sii: « Mamă, la te uită ce flori mari ! »

Aproximativ la un an distanță, în ziua de 15 aprilie 1930, dis-de-dimineață, soțul meu Louis Aragon și cu mine am fost treziți de sunetul telefonului: ni se anunța sinuciderea lui Vladimir Maiakovski. Lili era la data aceea în străinătate. Poate că dacă ar fi fost alături de el în clipele de depresiune sufletească și fizică, Volodea ar mai fi fost și azi în viață.

Amintirea lui Volodea trăiește în mine neîncetat. Multă vreme l-am visat în fiecare noapte. Același vis: îl implor să nu se împuște, iar el plînge și-mi spune că totul e zadarnic, că totul e prea tîrziu. . . . Mi-a fost urît să trăiesc după moartea lui, nimic nu mă putea distra, nimic nu putea îndepărta urîtul.

POETUL ȘI OMUL

L-am cunoscut pe Maiakovski în iarna anului 1923 la Moscova. L-am revăzut apoi în treacăt în august 1924 la Tiflis, în redacția revistei « Zorile Orientului ». Sosise la Tiflis din Vladicavkas și nimerise exact în zilele așa numitei « răzmerițe menșevice ». În oraș atmosfera era tulbure, străzile controlate de patrulare, și uneia dintre acestea, un om de o înălțime mai mult decât normală, care se plimba evident fără nici o treabă, căscînd gura în jur, i s-a părut a fi suspect. Într-un reportaj, Maiakovski s-a referit la acest episod în cîteva cuvinte: « Un ostaș roșu dintr-o patrulă de stradă (acum trei ani la Tiflis) a vrut să identifice personalitatea mea poetică ».

Trebuie spus încă că ostașul roșu n-a fost singurul. De la Comisariatul militar cineva a telefonat să se informeze la redacția revistei « Zorile Orientului ». . .

A doua zi l-am întîlnit pe Maiakovski la redacție, la ghișeul casieriei. Urma să primească bani pentru una din poeziile sale. Ulterior secretarul redacției mi-a făcut cadou manuscrisul poeziei cunoscută astăzi sub titlul « Sevastopol-lalta » care nu știu din ce motive a rămas totuși nepublicată în paginile revistei « Zorile Orientului ».

În toamna aceluiași an am plecat la Moscova, dar Maiakovski se afla la acea dată la Paris. Nici în vara anului următor nu l-am găsit. Era plecat în America.

Revenind din Statele Unite în februarie 1926 l-am regăsit la Tiflis. Se plimba pe bulevardul Rustaveli. A intrat în librăria Zakniga, cea mai mare librărie cu cărți rusești din Tiflis. Vizita în librărie era determinată, între altele, așa cum putem judeca astăzi după articolul « Să nu grăbim a-i învinui pe poeți » de faptul că încă la Rostov se apucase de o interesantă anchetă, bineînțeles din proprie inițiativă, și anume voia să stabilească felul în care rețeaua comerțului de cărți se comportă față de volumele de poezie. La Rostov, Krasnodar, Baku intrase prin librării, discutate cu vânzătorii, ceruse să vadă listele de cărți noi, cercetase volumele de poezie rămase nevîndute. Care a fost rezultatul anchetei întreprinse? « O singură concluzie: nu se știe nimic. Ce nu se știe? Nu se știe nimic. Nu se știe ce cărți merg mai bine, nu se știe cum merg mai bine. Nu se știe dacă merg cărțile care se vînd, nu se știe dacă se vînd cărțile care merg. Nu se știe pe cine popularizează cărțile, nu se știe pentru cine se face reclama. Și în sfîrșit cînd totul se află, nu se știe dacă ceea ce se află se întemeiază pe cifre reale sau întîmplătoare ».

Așa scria Maiakovski la o lună distanță în articolul său.

Acum însă intrase în librărie și începuse să discute cu unul din funcționari, G.V. Bebutov. Profitând de o clipă de răgaz, acesta intră în goană în biroul care se afla în fundul librăriei:

«A venit la noi Maiakovski».

Am ieșit în prăvălie, l-am salutat și l-am poftit să treacă în birou.

Cînd fosta prăvălie de postavuri a fraților Milov a fost transformată în librărie, oglinzile mari dreptunghiulare au fost transferate într-o anexă unde cu timpul a fost organizat și biroul editurii. Așezate una lângă alta, oglinzile creau iluzie optică, mărind spațiul îngust cam de două ori, astfel încît cel ce intra avea impresia că dă în primul rînd peste el însuși.

Maiakovski a intrat în birou, s-a minunat văzînd oglinzile, a făcut cunoștință cu directorul editurii, Korneev. Peste cîteva clipe ședea tolănit pe un scaun lângă masă, picior peste picior, examinînd critic propria sa reflecție din cap pînă la călcîie, pînă la plăcheurile de fier prinse de vîrfurile ghetelor de culoarea fontei. Lumina stinsă a zilei de iarnă se amesteca cu cea galben verzuie a lămpii. Imaginea reflectată dispărea în întuneric, alura liberă cîpăta o nuanță teatrală.

Discutam despre comerțul de cărți. Korneev și cu mine i-am povestit istoria unui amator de cărți din Tiflis care semnase cu doi ani înainte un contract cu editura «Krasnaia Novi» ca această să furnizeze trei sute de exemplare din fiecare carte nouă. Omul s-a ruinat din cauza cărților și a broșurilor pe care «Krasnaia Novi» le edita pentru țărani. Țăranii georgieni nu citeau rusește, și chiar dacă ar fi citit tot n-ar fi cumpărat broșurile în care li se dădeau sfaturi cum să înșămînteze inul sau să lupte cu cei ce fierbeau samogon. Era inutil să mai explic că țăranii georgieni nu fac samogon, ci beau de cînd lumea vin sec. De aceea nici lozinca dumneavoastră, m-am adresat eu lui Maiakovski, «afară cu samogonul» n-a putut prinde aici...

— Aveți dreptate.

Maiakovski avea în fața lui o agendă în care făcea însemnări, desena cîte ceva. . . Morfolea cîte o țigară în gură, și din cînd în cînd arunca cîte o privire spre spațiul întunecat al oglinzii.

Am luat prînzul cum se cuvine la Avetik. Această cîrciumioară pe strada Pușkin, nu o ocolea nici un oaspete venit de pe alte meleaguri. Avetik însuși semănînd cu sultanul Abdul Hamid ne-a luat comanda și s-a mirat grozav că după ce am comandat o serie de hors d'oeuvre, sos Hali, brînză, verdeață, etc. înaltul oaspete în sensul cel mai propriu al cuvîntului, și-a comandat un șașlık în cea mai pură limbă georgiană.

— Aba erti sukiani mamitane. . . Știi cum îmi place?

— Batono să nu aveți nici o grijă, răspunse mecanic Avetik, după care mă chemă deoparte și mă rugă să scriu în calendar numele poetului moscovit.

Seara, la teatrul Rustaveli l-am auzit pentru prima oară pe Maiakovski recitînd.

Sala era pe jumătate plină sau cum ar spune un pesimist, pe jumătate goală.

Maiakovski intra în categoria pesimiștilor. În clipa însă, în care ieși pe scenă și constată această tristă situație, nu căută nici s-o ignore, nici s-o treacă cu vederea, așa zice dimpotrivă, o sublinie cu tot sîngele rece și încercă să se lămurească cărui fapt se datorește ea. Au fost puține afișe cumva? Anunțurile s-au afișat prea tîrziu? Cine a venit pentru că a citit anunțul, să ridice mîna. Sau nu cumva biletele au fost prea scumpe? Dar trebuie să înțelegi că încasările merg în folosul studenților săraci de la universitatea din Moscova. De cîteva ori în cursul recitalului a reluat această temă, punîndu-și mereu întrebarea: cum s-a putut întîmpla să fie așa de puțină lume? Locuitorilor Tiflisului nu le plac versurile cumva? Da? Imposibil? Dar atunci care ar fi explicația? Către sfîrșitul serii aproape întreaga sală participa la discutarea întîmplării și ajunsese să se considere responsabilă pentru neplăcuta întîmplare.

Maiakovski era simplu în comportare, prietenos, discuția s-a purtat jumătate în glumă, jumătate în serios, și după ce contactul cu sala a fost stabilit, a început « descoperirea » poetului și tonul serios făcea loc din când în când glumei.

Au urmat versurile. . .

Aș remarca accentul puternic cu care și-a încheiat poezia « Vladicașkaz-Tiflis ». Nicio dată nu mi s-a mai întâmplat după aceea să-l mai aud pe Maiakovski recitând această poezie: « . . . când construiești nu-ți fie teamă să dărfmi și chiar Kazbekul de ți-e stavilă dă-l jos ! »

Acest « dă-l jos » a fost rostit cu atita neașteptată energie, încât sala a fost cuprinsă de un fior. Energia și forța vocii erau în perfectă corespondență cu imaginea hiperbolică.

În pauză, Maiakovski s-a plimbat prin foaierea teatrului, examinând spectatorii care se retrăgeau respectuos din fața lui.

Când s-a terminat seara, am plecat cu toții, luând câteva birje la Kiril Zdanevici. Sufrageria mare, întunecoasă, era toată tixită de plnzele lui Niko Piroșmanișvili, pictor remarcabil deși fără nici un fel de studii pe care frații Zdanevici, Ilia și Kiril, l-au smuls din anonimat, au cumpărat de pe la unii și de pe la alții, plnzele lui, le-au strîns laolaltă, și au făcut din el un mare pictor al Georgiei. Sute de plnze ale lui Piroșmanișvili, aproape toată opera lui, erau la data aceea strînse în casa lor, acoperind pereții sufrageriei și ale altor odăi al căror număr nici nu-l mai țin minte.

Aici, pe fundalul acestor plnze albastre, verzi, negre, cu girafe, reni, lei ce se plimbau sub clar de lună, starea de tensiune din seara aceea scădea treptat, totul trecea în dimensiuni cotidiene. Beam vin și încet-încet ne trezeam la realitate.

Maiakovski nu stătea nici o clipă locului. Cu paharul în mînă se muta de pe scaun pe divan, de aici pe fotoliu, se plimba, mormăia, fredona: « Markita, Markita, Markita mea, oare Markita de ce nu mă iubești. . . »

Recita și ultima strofă a acestei poezii la care la data aceea nu renunțase încă: « Vreau să fi înțeles de țara mea. Și de nu voi fi ? Puțin îmi pasă ! Prin țara mea dragă voi trece străin, ca o ploaie de vară ».

De multe ori a reluat Maiakovski în seara aceea aceste versuri, revenind într-una la ele: « Vreau să fiu înțeles de țara mea și de nu voi fi puțin îmi pasă. »

În această repetare insistentă, hipnotică, variind cuvinte pe aceeași temă, se simțeau parcă tot mai mult angoasele și intonațiile dramatice.

A plecat fără să-și ia rămas bun. Pur și simplu a ieșit în vestibul, a luat pălăria, paltonul, apoi am auzit trîntindu-se ușa.

A doua seară de poezie, organizată în același teatru Rustaveli. . . De astă dată Maiakovski nu mai era atît de prietenos și de bine dispus. Cauza era recenzia despre seara anterioară, publicată în « Zorile Orientului ». Recenzitul respectiv scria cu tupeu și dispreț că Maiakovski și-ar fi putut scrie versurile despre America, rămînînd la Moscova. Maiakovski îl înjura sus și tare, se indigna, se mînia, iar prostul care scrisese recenzia, ședea în rîndul trei și căuta din răsputeri să demonstreze că nu el e autorul.

De astă dată sala era aproape plină. . . « În ultima seară petrecută la Tiflis, poetul Maiakovski a reușit să scoată din indiferență, chiar publicul care nu merge mai departe de turneele cîntăreților de operă. . . Celebrul « Marș cu stîngul » declamat cu un deosebit avînt a trezit un adevărat entuziasm în rîndul spectatorilor » așa scria ziarul « Adevărul muncitoresc » din Tiflis.

Poetul a declamat și « Neobișnuita aventură petrecută cu Vladimir Maiakovski, vara în vilegiatură » după care poetul Paolo Iașvili a citit traducerea acestor versurifăcută de el în limba georgiană.

Spectatorii prinseră curaj, începură să pună întrebări, să replice, de altfel, seara, avea drept temă, « aspecte ale literaturii din Uniunea Sovietică ».

O întrebare:

- Ce părere aveți despre Demian Bednii?
- Îl citesc, răspunse Maiakovski.
- Dar despre Esenin? (nu trecuseră decât două luni de la moartea lui).
- În genere față de cei morți, am prejudecăți.
- Cine vă dă bani ca să călătoriți în străinătate?
- Dumneavoastră.
- Răsfoiți des poeziile lui Pușkin?
- Nu le răsfoiesc niciodată. Pe Pușkin îl știu pe de rost. . .

Fetei care îi transmitea mereu bilețele de pe scenă, Maiakovski i-a spus: Pune-le pe pian, când o să se umple pianul, am să iau biletele și împreună cu ele și pianul.

După terminarea recitalului, ne-am urcat iar cu toții în birjă și am pornit de astă dată spre gară.

La bufetul gării, Maiakovski a cumpărat o găină fiartă, a luat cu două degete o sticlă de vin de Kahetia și le-a dus în compartiment.

— Ei, acum putem pleca. . .

Trenul a plecat, iar în urechile mele continuau să răsunе versurile minunate despre viață și moarte, îndeosebi, exprimarea pasională redată prin două din ele unul de negare, altul de afirmare. În această antiteză de neîmpăcat era admirabilă sinceritatea de fier a celui dintâi și pasiunea plină de sentimentalism a celui de al doilea: «Urăsc tot ce e mort, ador tot ce e viu».

Repetam neîncetat aceste versuri și ele mi se păreau din ce în ce mai frumoase.

Înainte de a pleca din Tiflis, Maiakovski dăduse lui Ali Korneev și fiului meu Vasia, cartea pentru copii: «Ce e rău și ce e bine» cu următoarea dedicație: «Lui Vasia Katanian, ființă din cele mai simpatice judecând după părinții săi, V. Maiakovski, 1 martie 1926»

Cartea, îmi plăcea foarte mult și sentimentul acesta crescuse după ce-l cunoscui personal pe autor.

Sentimentul de simpatie pe care mi l-a trezit această carte m-a făcut să mă gândesc să edităm împreună cu Korneev o carte a lui Maiakovski pentru copii. Ideea a fost stimulată și de faptul că la Tiflis tocmai venise un reprezentant al editurii «Priboi» din Leningrad cu care ne înțelesesem să lucrăm la Leningrad ilustrațiile în culori pentru cărțile noastre, urmînd ca textul rus și georgian să fie tras la Tiflis. . .

La două săptămîni după plecarea lui Maiakovski, eram la Moscova cu niște treburi editoriale și chiar din prima clipă a întîlnirii cu poetul i-am împărtășit planul nostru.

Mă aflam în odaia lui din strada Lubianka cu intrarea prin curte la etajul patru. Avea telefonul 73.88. Aceeași odaie «din casa lui Staheev» de care vorbește poetul cu un cămin în colț, cu un glob pe masă, cu miros de varză dela bucătăria vecinilor. Odaie cu o fereastră, cu un pat, cu două scaune, un birou, lipit de fereastră, un dulap. . . Aceeași odaie unde cu trei ani înainte, fusese inundația descrisă în poemul «Despre aceasta», aceeași odaie unde, patru ani mai tîrziu, lumina puternică a lui aprilie s-a stins pentru totdeauna în ochii poetului.

Maiakovski fusese bolnav de gripă și nu ieșea încă din casă. Slujnica vecinilor așeză un șervet pe birou și-i aduse o friptură.

— Aș putea să vă ofer un vin sec. Ce preferați, roșu sau alb?

Desfăcu o sticlă de cabernet și o așeză pe masă. Controlă apoi, uitându-se la lumină, curățenia paharelor aduse de la bucătărie așa cum o face pînă astăzi în filmul «Domnișoara și hulișanul.»

— Ei, ce-ai zice despre o carte pentru copii?

— Îmi pare rău că n-am știut mai înainte. Tocmai am semnat un contract cu editura Priboi să le dau o carte despre animale, e de altfel aproape gata. . .

Și-mi recită niște versuri, în care leul nu mai este împăratul animalelor, ci doar un președinte, în care apar un cangur, niște girafe, niște elefanți, etc.

Am încercat să-l conving să ne dea nouă această carte și să scrie alta pentru editura Priboi și pînă la urmă insistențele mele au dat rezultat. . .

Poate că succesul meu se datorește într-o anumită măsură. faptului că i-am propus totodată lui Maiakovski, o singură poezie recent scrisă de el.

— Una singură? s-a mirat el.

— Da, una singură. . . Are să fie o carte mică de tot.

Ideea i s-a părut atrăgătoare.

— Haideți să încercăm.

Poezia mi-a citit-o după o ciornă scrisă cu creionul, plină de ștersături, aruncată orizontal și vertical pe o foaie de hîrtie. Mi-a citit-o cu vocea strangulată, dar și această voce era opăsătoare pentru odăița în care ne aflam. Maiakovski stătea cu spatele spre fereastră și din cauza aceasta chipul aproape că nu i-l deslușeam. . .

Despre această poezie, poetul a scris mai târziu: «N-am avut nevoie să caut nici revistă, nici editori pentru această poezie. Ea a fost copiată încă înainte de a vedea lumina tiparului, sustrasă pe ascuns din tipografie și transmisă unui ziar din provincie, întotdeauna spectatorii îmi cer s-o recit, în timpul lecturii se aude și musca cum zboară, după lectură oamenii îmi strîng mîna, iar pe coridoare, unii își exprimă indignarea, iar alții admirația.»

Poezia la care mă refer se cheamă: «Lui Serghei Esenin».

E foarte greu să reconstitui astăzi starea mea sufletească, a unui om care auzea pentru prima dată această poezie, și mai ales este foarte greu să stabilesc o linie de demarcare între prima impresie ca de pumnal, de stratificările ulterioare. Tragedia era încă atât de proaspătă, încît rezonanțele ei erau dureroase, ea trezea lacrimi și amintiri, se acoperea de sarea amară a zvonurilor, se cufunda în noianul de versuri dedicate.

Esenin viu. . . L-am întîlnit în ultimii doi ani cu prilejul vizitei sale la Tiflis.

Era frumos, cu păr buclat, ca în cele mai frumoase fotografii, simplu, amabil, binevoitor. . . Dar dincolo de aceste trăsături de erou ideal, simțeam un al doilea plan. Omul acesta emana unde de continuă tensiune, îl simțeam nerăbdător și gata să renunțe la tot, îl simțeam plin de contradicții, de gînduri tainice. Poate că toate acestea dispăreau după ce bea primul pahar, dar eu unul nu l-am văzut niciodată beat. . .

Așa s-a întîmplat că n-am auzit decît povestindu-se despre ce a fost aseară, cu cîteva zile în urmă, săptămîna trecută (cică beat Esenin, căutînd să scape de tovarășii săi de beție, a pătruns împreună cu Kolia Verbițki în tipografia «Zorile Orientului» și s-a ascuns acolo, etc. și altele de același fel). Dar nu erau decît istorii care ajungeau la urechile mele, de aceea medalia cu efigia lui nu are în amintirea mea revers.

Spre sfîrșitul toamnei anului 1924, revenind de la Moscova l-am regăsit pe Esenin, la redacția ziarului «Zorile Orientului».

— V-ai despărțit sau nu de imaginiști? am întrebat eu. La Moscova circulă tot felul de zvonuri.

— Am rupt-o cu ei, răspunse Esenin, și pentru totdeauna.

— De ce?

După o clipă de meditație.

— Ei se socotesc niște declasați. . . Pe cînd eu sînt fiu de țăran și nu mă pot socoti în nici un caz un declasat. . .

În memorie reînvie noaptea aceea de decembrie când pe panglicuța îngustă ce se derula din aparatul de telegraf am zărit numele lui Esenin. . .

Eram colaborator al ziarului « Zorile Orientului » și mi se întâmpla uneori să trec pe la redacție ca să aflu ultimele noutăți. La orele tîrzii de noapte redacția avea convorbiri pe fir direct și primea ultimele știri de la corespondentul său din Moscova.

Eram trei sau patru lîngă aparatul de telegraf și priveam cum se derulează banda. . . « Sinuciderea poetului Serghei Esenin. . . Leningrad 29/12 orele 2 noaptea. În noaptea de 27 spre 28 decembrie și-a pus capăt zilelor poetul Serghei Alexandrovici Esenin. . . stop. . . »

Peste cîteva clipe urmă continuarea.

« Leningrad 29/12 orele 3 noaptea. Sinuciderea lui Esenin a avut loc în următoarele împrejurări: Serghei Esenin a sosit cu cîteva zile în urmă la Leningrad și a tras la hotelul Engletere cunoscut în cercurile literare. Aci în 1913, poezi și scriitori ruși l-au sărbătorit pe Emil Verhaeren. . . În dimineața zilei de 28 decembrie, femeia de serviciu a bătut la ușa camerei lui Esenin. Nimeni n-a răspuns. Ușa a fost forțată. . . După părerea medicilor, cadavrul a stat spînzurat un timp destul de îndelungat. Motivul sinuciderii n-a fost stabilit. . . »

Pe loc, redactorul transmise la Moscova.

— Telegrama s-a primit stop. Comunicați amănunte, înmormîntare, versuri nepublicate. . .

Moscova răspunse pe loc.

— Deocamdată amănunte nu sînt. Stop. Revin mîine la aceeași oră.

Amănunte au fost mai tîrziu, multe amănunte. . . Nenumărate amănunte, în chip de fotografii, de amintiri, de dedicații, o avalanșă de versuri, articole, discursuri, seri închinete memoriei poetului etc. A apărut chiar un termen nou « eseninism ». . .

Avalanșă de eseninism se mai rostogolea încă din plin cînd un ziarist scria: « Poetul a plecat din viață fără țipete și fără jigniri violent exprimate, fără poze de protest, fără să trîntească ușa, dinpotrivă închizînd-o încet cu mîna din care șiroia sîngele ». Încet? Dar ce înseamnă atunci să strigi, să trîntești? .

Moartea lui Esenin a trezit cele mai neașteptate ecouri. La facultatea de literatură a cursurilor superioare tehnice și artistice, s-a spînzurat Teodorov, apoi exemplul lui a fost urmat de un altul, Egor Hvastunov, folosind aceeași sfoară și repetînd întru totul ritualul, îmbătîndu-se și scriind versuri înainte de moarte. Se formase un « cuib de sinucigași » și membrii lui își transmiteau unul altuia sfoara strînsă ghemotoc.

— Uite-o, drăguța de ea. . . A uns-o cu săpun încă Egor. . . Ne așteaptă și pe noi. . . Trebuie s-o mai dăm cu săpun și noi. . .

Acest coeficient de intensă actualitate determinat de timp, de loc, de mod de acțiune, mă făcea să înregistrez cu deosebită acuitate poezia lui Maiakovski, mă făcea să mă cutremur, să fiu cuprins de căldură, de friguri.

« Trebuie să smulgem bucuria zilelor ce va să vină. În viața aceasta nu e greu să mori, e mai greu să făurești viața ».

Se aude soneria.

Intră Lili luevna și Maiakovski recită a doua oară poezia.

Treceam pe strada Measnițkaia îndreptîndu-mă spre Poșta centrală. Ninge des, ninsărea acoperea totul strada murdară, bătrînă, cu un giulgiu proaspăt.

Strada era plină de tramvaie, automobile, trăsuri cu cai, care păseau agale peste zăpada înghețată, lovind din cînd în cînd cu potcoavele caldarîmul dezvelit.

Strada era plină de screjelit de fier, de zăngănitul tramvaielor, de claxoanele automobilelor, de exclamațiile în surdină ale birjarilor: « Ei, la o parte ! »

Era strada Measnițkaia cufundată în grijile ei cotidiene.

Se aprindeau vitrinele magazinelor. Ardeau reclamele albastre ale Mosselpromului, același Mosselprom despre care scrisese Maiakovski. Alături reclamele roșii și negre ale Editurii de stat. Dincolo de magazinul de ceai (fosta firmă K. și S. Popov) drept în fața celor patru coloane ale poștei centrale se zărește un gang negru și-n adîncul curții o clădire de cărămidă de opt etaje cu balcoane de fier. Cîrînd după aceea ele vor deveni celebre datorită lui Rodcenko care le-a fotografiat de sus în jos și de jos în sus înclît nu le mai puteai recunoaște. Prima fotografie de acest fel urma să apară pe coperta pe care am să i-o comand chiar eu acum.

Știu că Rodcenko e de acord. Maiakovski îi telefonase chiar de față cu mine. Rodcenko stă la etajul opt. Bineînțeles liftul nu funcționează.

— Un fotomontaj. Pagina 1 și 4 ale copertii în două culori. În interior o singură culoare. Cîte exemplare poftiți. . . Peste cîteva zile totul e gata. . .

Rodcenko poartă o șapcă în carouri, un fular în jurul gîtului și pîslari în picioare. Geamul mare, dublu, lasă să pătrundă frigul. Atelierul e uriaș, o masă, un dulap și un paravan îl împart în sufragerie, dormitor și două birouri pentru doi pictori. Bineînțeles există un laborator fotografic ermetic. Rodcenko și Stepanova sînt pictori antișevaletști, dacă vreți să le spunei așa, decoratori, graficieni de carte, într-un cuvînt, oamenii aceștia nu cunoșteau încă termenul modern design. În loc de șevalet și palete vezi mese, planșete de desen, rigle, echere, sticlute cu tuș, cutii cu guașe și o presă unde se usucă fotomontajele.

— Volodia a promis să-mi dea un telefon diseară, să-mi citească niște versuri.

— Foarte bine ! Alte noutăți ?

Un contrapunct mecanic, naiv, sau pur și simplu aglomerare de teme naive, structuri compoziționale nude, o îmbinare subliniat rigidă de elemente. . . Dar nimeni dintre noi nu judeca atunci așa. Dinpotrivă, socoteam această artă ca exprimînd cu prospețime epoca, redîndu-i ascetismul, esența novatoare, orientarea ei socială aspră.

. . . Peste cîteva zile coperta și ilustrațiile erau gata. Pe prima pagină vedeai un pod de cale ferată, fotografiat dinăuntru și drept în față, dar în locul locomotivei care ar fi trebuit să se repeadă spre noi, apărea un cerc și în el spice de grîu. Alături, în antiteză, două nume «Maiakovski lui Serghei Esenin»

Pe ultima pagină, ziduri de cărămidă dispărînd undeva în înălțimi, un triunghi de cer și iarăși un cerc montat în care apare o casă țărănească cu trei ferestruici.

Două ilustrații în text. Într-una Sobinov ușor de recunoscut, încă odată Sobinov în rolul lui Lohengrin, cu o panglică neagră ieșindu-i pe gură pe care scrie: «Nu e lucru nou să mori. » Doi oameni care poartă în brațe un sicriu, iar jos o scenă accentuat dramatică dintr-o piesă. Un bărbat plînge stînd în genunchi, doi îl consolează, un al treilea se scarpină în ceafă (acesta seamănă cu Kacealov).

A doua ilustrație era mai simplă: o mînă cu un toc, scriind pe o foaie de hîrtie și alături mașina de scris Underwood, antiteză mută dintre nou și vechi.

A mai existat și o a treia ilustrație: caii trec în goană, iar deasupra lor zboară un avion. Ea n-a fost publicată atunci, fie că n-a încăput, poate că armăsarii voinici, bine hrăniți sugerau prea puțin imaginea poetului cîntăreț al satului de altă dată.

Astăzi aceste ilustrații ar putea fi așezate alături de acel loc din articolul lui Maiakovski «Cum se scriu versurile» în care el vorbește despre opera poetică desăvîrșită. «Această operă trebuie să proclame victoria proletariatului, scrie poetul, să folosească cuvinte noi, pline de expresivitate și pe înțelesul tuturor, dar totodată această operă trebuie să fie scrisă pe o masă confecționată conform standardurilor existente și adusă la redacție cu avionul». «Insist în ce privește avionul, căci atmosfera cotidiană în care creem este de asemenea unul din factorii cei mai importanți ai activității noastre»

Dar la data aceea articolul nu exista încă.

Grupaj realizat de TATIANA NICOLESCU

Despre viață și mitul poeziei

Sînt poet. Doar prin asta sînt interesant
Maiakovski

Destinul poezilor, dintotdeauna martorii istoriei și reprezentanții nealeși ai cetății lumii, îl închipuim — într-un viitor destul de apropiat — obiect de studiu pentru sociologi. Se va vorbi, neîndoielnic, în termeni mai arizi, dar semnificativi, despre mutațiile produse în existența omului de poemele lui Rimbaud, așa cum azi sînt evaluate consecințele primului an din secolul nostru, cînd Max Planck formula teoria cuantelor. Pînă atunci, destinul lor se întrevede doar în sinuosul balans al dialogului dintre cei ce citesc și poem, dialog mereu răstălmăcit de conjuncturi subiective, acoperit de aparențe. Opera e zidire și testament totodată, construcție făcută să fie și să dureze. Moștenire lăsată spre a fi cucerită — cum ar zice I.S. Eliot — ea oferă fiecărei epoci, secrete clauze testamentare. Asumarea lor verifică o opțiune, ce urmează unei apropieri de profundă cunoaștere. După cum fiecare generație se zidește nu doar prin operele ei, ci și prin acelea pe care și le apropie — opera există în ea însăși, dar durează prin *moștenitori*. Orice epocă e responsabilă pentru istoria pe care o trăiește, cît și pentru aceea pe care și-o revendică. Destinul poezilor e liantul semnificativ al acestor istorii. Continuitatea lui, peste timp, dacă atestă viabilitatea operei și poartă mărturiile sorginții sale, identifică încă virtualitatea altei istorii și aspirația altor generații.

Maiakovski reprezintă, astfel, un destin simptomatic al secolului al XX-lea.

Temperamental, poetul este un revoltat, un nemulțumit, atras de orizonturile necunoscute și incerte ale viitorului, ispitit de pămînturile în continuă germinație. Între ceea ce a fost și poate să fie, între ceea ce este cunoscut și ceea ce trebuie descoperit, Maiakovski alege, cu gesturi radicale, ultima alternativă. El se aruncă în frământările timpului cu siguranța unei predestinări și asistă la mișcările seismice, care clatină vechile habitudini, cu bucuria unei regăsiri de sine. Toate acțiunile și toate meditațiile lui se conformează prin identitate cu primii ani ai acestui veac al nostru, bulversați de neașteptate explozii științifice, zdruncinați de profunde conflicte sociale, deconcertați de avalanșa negărilor absolute și de vocația eretică a tuturor programelor estetice care proliferază în teritoriul artei. Maiakovski apare, în sensul cel mai exact al cuvîntului și în înfățișarea lui cea mai nouă, ca

un adevărat « copil al secolului »; paternitatea lui nu se lasă descoperită, ci se impune cu violență. « Noutatea timpurilor era climatul însuși al singelui său », mărturisea pe bună dreptate Boris Pasternak.

Liceanul, sosit la Kutais, cu ochii arși de libertatea orizontului dăruit de munții natali ai Gruziei, suferă impactul dur cu bălțile de roșu opac, lăsate pe străzile lui 1905 de cazacii țarului. Replica imediată a sufletului său, cu tănuite disponibilități protestatare, nu mai așteaptă deciziile unei hotărâri mature. Se așează de partea cealaltă a baricadei aproape din instinct; se alătură greviștilor cu plăcerea inocentă a copilului care și-a întâlnit niște prieteni; cîntă Marsilieza în biserică, participă el însuși la o grevă școlară. Posibilitatea revoluției îl tulbură și îl atrage: « Învățătura nu-mi mai intră în cap. . . Au început demonstrațiile și mitingurile. M-am dus și eu. Mi-a plăcut. . . » Timpul va transforma această atracție într-o adeziune lucidă, impulsivă însă mereu de pasiunea revoltei și a justiției. La Moscova, prin 1908, stabilește legături cu studenții socialiști, citește broșuri marxiste, devine agitator ilegalist. « Am intrat în P.M.S.D.R (bolșevic). . . Propagandist. . . Mă numeam « tovarășul Konstantin ». Renunță la școală, participă la acțiuni conspirative; încep arestările. « Am fost ridicat. . . Mă mutau dintr-o secție în alta — Basmanaia, Menșcianskaia, Miasnițkaia etc. și, în sfîrșit, Butîrki. Celula individuală nr.103 ».

Lunga detenție din închisoarea disciplinară Butîrki va fi și ultima: aici se încheie efemera biografie a « tovarășului Konstantin ». Elevul sîrguincios din liceu, avid de lectură și remarcat la orele de desen, se regăsește în lectura poemelor lui Briusov, Belii ori Sologub, înstrăinat de o lume pe care o intuia ca cea mai intimă existență a lui: poezia. Revoluționarul de numai 17 ani are răgazul unei retrospectiv. Cel care voia să facă revoluția, se descoperă ca un simplu participant la ea: « lată singura perspectivă: toată viața să redactezi manifeste, să expui idei împrumutate din cărți corecte, dar nu din cărțile tale ». E momentul deciziei esențiale: « Vreau să fac o artă socialistă ». Poetul Vladimir Maiakovski se născuse, la 9 ianuarie 1910, într-o celulă de închisoare. Revoluția pierduse pe unul dintre miile de luptători anonimi, cîștigîndu-și adevăratul poet.

Despărțit de mișcarea ilegală, Maiakovski îi va păstra « tovarășului Konstantin » nu numai amintirea, ci întreaga ardență revoluționară. « Revoluția și poezia sînt confundate în capul meu » — va rememora el din perspectiva acestui timp; o mărturisire ce se verifică și în biografie și în opera poetului. Revolta artistică și revolta socială sînt la Maiakovski drumuri paralele, care se schimbă mereu între ele, se atrag năzuind spre același ideal.

Poezia îl primea pe Maiakovski, descins din bătăliile ilegale ale unei revoluții care nu începuse, pe un pămînt cutremurat de o revoluție în plină desfășurare. Semnele crizei și derutei, apărute spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, o dată cu dureroasa tulburare vangoghiană ispitită de căutarea deplinei libertăți a culorii, deveniseră deja o criză propriu-zisă. Arta europeană încheiase o epocă, și nașterea alteia se plămădea în acute convulsii. În poezie — intim legată în acest început de veac cu pictura — tendințele novatoare stăteau sub semnul reacției antisimboliste. Decadentismul fusese semnalul unui început: el a însemnat însă « mai mult o extenuare spirituală decît o insurgență ». Adevărata insurecție artistică, ivită din antisimbolism, aparține mișcărilor de avangardă de la futurism la suprealism. Artiștii avangardei, împrăstiați de orientări dintre cele mai diverse, sînt uniți sub steagul unui spirit negator, dornic să răstoarne destinul poeziei. Prin gesturile lor non-comformiste ori cinice, prin boema scandalosă așezată sub romantica formulă *épater le bourgeois*, prin programele teoretice, avangardiștii se aruncă într-o aventură ale cărei izbîzni ori căderi vor fertiliza aproape întreaga artă a acestui secol.

Rusia este, în primele decenii de după 1900, un adevărat centru al avangardismului. Se succede în alertă, în continue descoperiri și negații — îndeosebi în plastică — cele mai diverse orientări: raionismul, suprematismul, constructivismul, productivismul etc. Larionov, Malevici, Chagall, Rodcenko sînt numele cele mai rezonante. Kandinski, autorul primei acuarele abstracte, vine și el tot din Rusia. În acest mediu minat, Maiakovski pătrunde pe drumul propriilor sale aspirații. « Citeam tot ce era nou. . . Am încercat să scriu tot așa de bine, dar despre altceva. Am văzut că despre altceva nu se poate scrie la fel. » Pictor el însuși, va experimenta în plastică idei de care poezia încă părea distantă. Larionov îl citează, ca pe o autoritate a avangardei, în cel mai grăbit manifest rus, acela al raionismului, care postula în încheiere în spiritul unor idei cu ecou în evoluția ulterioară a poetului: « Adevărate eliberare a artei începe astăzi; o viață care se desfășoară după legile picturii ca entitate autonomă: o pictură care are. forma sa, culoarea sa, timpul său. » Peste doi ani tot Maiakovski va redacta împreună cu Kazimir Malevici manifestul suprematismului.

La Școala de pictură din Moscova, introducerea lui într-un grup de tineri care cultivau deopotrivă poezia și pictura, boema antifilistină și radicalismul experiențelor formale este astfel firească. Conducătorul lor neoficial era pictorul David Burliuk, avangardist « vechi », văzut alături de Kandinski și Paul Klee în grupul de la München, « Cavalerul albastru ». Noua asociație sfîrșește în chip normal într-o nouă mișcare. « La David — va remarca Maiakovski — mîna maestrului care i-a întrecut pe contemporani; la mine — elanul socialistului, convins că prăbușirea veacului e inevitabilă. S-a născut futurismul rus ». Excluși din școala de artă, partizanii noului « partid » — Kamenski, Kriucionih, Hlebnikov — colindă țara organizînd conferințe care scandalizează, aidoma seratelor provocatoare patronate de Marinetti la Roma, Florența ori Veneția. Prima lor carte — *O palmă gustului public* — are un titlu circumscris aceluiași atitudinii.

Teoretic, futurismul rus își fondează programul pe o conștiință a triumfului orașului și mașinismului, într-un fel asemănătoare orientării futuriste din Italia: « Poezia futuristă e poezia orașului, a orașului contemporan. Orașul a îmbogățit experiențele și impresiile noastre cu elemente noi pe care le ignorau poezii trecutului. . . Orașul ține locul naturii și a elementelor sale. . . Telefoanele, aeroporturile, expresurile, ascensoarele, rotativele, trotuarele, drumurile de uzină, iată componentele frumuseții în noua natură urbană. . . ». Renovarea conținutistică rămîne însă numai o aparență, cu reflexe și în metaforele programatice din primele poeme maiakovskiene (« lebede ale gîturilor de clopotniță, aplecați-vă în plasa firelor electrice », în « leagănele intrărilor, luntrile s-au lipit de mamelele mamelor de fier » etc.)

Individualitatea futurismului rus stă, dimpotrivă, într-o adevărată revoltă împotriva conținutului. Primatul formei domină cu autoritate toate propozițiile teoretice ale începutului. « Adevărate noutate în literatură — scrie Krucionih — nu depinde de conținut. . . Dacă există o formă nouă trebuie să existe și un conținut nou. . . Forma e aceea care determină conținutul ». În contextul acestor idei, doctrina futuristă a « cuvintelor în libertate » găsește în Rusia terenul celei mai spectaculoase realizări. Cuvîntul, se va susține, nu mai trebuie să descrie ci să se exprime pe el însuși, acesta avînd « parfumul său, culoarea sa, inima sa ». Cuvîntul este — după chiar afirmația lui Malakovski — « o entitate independent organizînd materialul de sentimente și de gînduri ». E sugerată astfel posibilitatea invenției unui limbaj transmental, o adevărată transpunere a cubismului în literatură. Întreaga creație maiakovskiană va purta — desigur dincolo de exagerările programatice — urmele acestei orientări; întîlnindu-se cu excepționalul simț al limbii, cu geniul verbal al poetului, ea a făcut posibilă descoperirea unor nebănuite valențe expresive

în limbă. Supunând structurile limbii la presiunea autarhică a poeticii sale, poetul le-a făcut pe acestea să se supună poeziei, așa cum nu o făcuseră pînă atunci. Structura ritmică a poemelor maiakovskiene, amplitudinea metaforei hiperbolice, animismul imagistic derivă, în mare măsură, dintr-o implicare a limbii într-o poetică pe care futurismul a sugerat-o în primul rînd, chiar dacă nu în totalitate.

Pe de altă parte, futurismul rus se desparte de orientarea Italiană a lui Marinetti printr-o nedisimulată fervoare revoluționară. Antilestetismul lui Burliuk, al lui Malakovski, al sculptorului Tatlin, întregul program novator al futuriștilor e așezat sub semnul unei atitudini politice, partizane. « Reacțiunea — va rezuma primul manifest al LEF-ului — a creat o artă și un mod de viață după propriul ei chip, conform gustului ei. Artă simbolistilor. . . , a misticilor. . . și a psihopaților Intelctuali corespunde vieții filistinilor mic burghezi.

Partidele revoluționare s-au bătut pentru viață, arta s-a ridicat pentru a se bate pentru gust.

Li s-a răspuns futuriștilor cu tăieturi de cenzură, cu interzicerea cuvîntului, cu lătratul și urlatul întregii prese. . . » Poziția futuriștilor declarat antirăzboinică apare nu numai ca exemplară, ci și semnificativă. Poemele pacifiste ale lui Hlebnikov ori Maiakovski (*Norul cu pantaloni*) ascund deja în protestul umanist împotriva carnagiului mondial, scînteia ideilor socialiste de mai târziu. Futurismul, funciar protestatar intră în rezonanță cu zbaterile vremii care anunță apropiata erupție. « Poezia de astăzi — va spune Malakovski în 1915 — e poezia luptei. Fiecare cuvînt trebuie să fie ca un soldat în armată, din carne, dintr-o carne roșie, sănătoasă ». Credința în căderea inevitabilă a vechii orînduiri se exprimă patetic în accentele profetice ale poemelor de acum :

De-acolo de unde priviri boante n-or trece/ flămînd, săltînd capul peste ruini / purtînd revoluția — coroană de spini / te-apropii, tu, an șaisprezece./

Revoluția din februarie îi găsește astfel, pe cei mai mulți dintre futuriști într-o așteptare deschisă. Va fi cea dintîi grupare literară care propune noii puteri colaborarea; vor fi primii botezați « bolșevicii artei ». Programul lor, reformulat spre a acorda aspirațiile artistice cu necesitățile revoluției, așează renovata grupare futuristă în centrul noii culturi proletare. « Octombrie a epurat, reordonat, reorganizat. Futurismul a devenit Frontul de stînga al artelor (LEF). Adică noi. « Vechii futuriști, cărora li se alătură nume prestigioase ale artei ruse — Meyerhold, Block, Eisenstein, — implică — într-un fecund altor — spiritul detonant al avangardei cu perspectiva lucidă și clară a revoluției. » LEF-ul — se precizează în manifestul său — trebuie să adune forțele de stînga. LEF-ul trebuie să-și treacă rîndurile în revistă, repudiînd trecutul . . . ; reînsuflînd arta de stînga, el va aplica în artă ideile Comunei și-l va deschide calea viitorului ».

Spiritul catalizator al acestor noi insurecții va fi, nu întîmplător, Maiakovski. El își arogă rolul purtătorului de stîndard, adunîndu-și versurile în ordine și chemări :

Pe baricadele inimii, haideți, / tovarăși / Comuniștii nu-și lasă unghere / și punți de retragere. / Futuriști, viitorul vă cere / salturi mai agere ! /

Într-un fel, istoria a venit și acum, în 1917, în întîmplarea propriului său destin. « A accepta sau a nu accepta ? O asemenea întrebare nu se punea pentru mine. Era revoluția mea ! » După experiența adolescentină a « tovarășului Konstantin » și nonconformismul boem al revoltei futuriste, Octombrie îl găsește pe Maiakovski în deplina sa maturitate. De aici înainte opera sa se va acorda, lucid și pasionat, ritmulul trepidant al existenței puterii sovietice.

Evoluția particulară a poeziei și poeticii malakovskiene de după 1917 nu începe deci, cum se crede deseori, printr-o ruptură. Ivită dintr-o aceeași matrice, a unei

funcționare disponibilității revoluționare, poezia care începe în anul unu al revoluției, se așază în mod necesar în orizonturile noii ei sorginți.

Rusia trăia atunci zilele unei teribile experiențe istorice: victoria primei revoluții proletare, iluminată de imensele ei idealuri. Maiakovski e galvanizat de toate energiile eliberate acum și faptele revoluției capătă în scrisul lui grandioarea poetică. Cel ce se despărțise de lupta revoluționară, pentru a lucra la nașterea acelorași idealuri cu forțele poeziei întâlnește o șansă unică. Acordul poetului e total, frenetic, sufletul lui se dăruie pînă la exaltare. De la gestul romantic de profundă comuniune din *Cronica poetică a revoluției*. Azi milenarul ieri e pe targă. Azi descuiem temeliiile tainei, / Azi / noi refacem viața întreagă / pînă la ultimul nasture-al hainei. / Maiakovski va evolua spre o tot mai fermă integrare a poeziei în miezul fierbinte al lucrurilor.

Vechile sensuri ale poeziei futuriste sînt resorbite și direcționate spre finalități ce nu se lăsaseră întrevăzute. Antiestetismul, resuscitat de motivații actuale, se realizează printr-o uzurpare programatică a frontierelor dintre artă și viață: « Poziția fundamentală a LEF-ului: contra ficțiunii. . . , pentru piese de propagandă, jurnalism calificat, cronică. . . » Primatul futurist al formei se dizolvă în contact cu exigențele revoluției — într-o adevărată frenezie utilitaristă: « Noi sîntem un sindicat de lucrători, noi știm, dorim și facem cuvintele de ordine ale lui Octombrie, cronici, cuplete, texte, afișe, subtitrări de filme, cuvinte pentru cîntece, marșuri pentru defilare ». Răspunzînd sarcinilor impuse de nevoile Puterii sovietice, Malakovski ajunge pînă la limitele unei opțiuni antipoetice. În cunoscutele *Vitrine Rosta* autoritatea poeziei e pusă să înlocuiască lipsa mijloacelor de informație. Finalitatea poemului e circumscrișă spațiului strîmt, dar de eficiență imediată, al articolului de ziare. « În activitatea mea mă îndrept intenționat spre jurnalism. » Cele mai multe dintre poemele satirice — *Despre canalii, Am fost întrebat odată: iubești NEP-ul ?, Birocrațiada* — atestă adeziunea la acest program. Apărute în *Izvestia* ori în alte ziare centrale, versurile maiakovskiene ocupă deseori coloanele editorialelor. *Marșuri pe stîngul*, adresat direct marinarilor, e un ordin de luptă pentru apărarea revoluției: *În marșuri mulțimea să treacă ! / Aveți cuvîntul / tovarășe Mausere !*

Un poem ca *Ședințomanii* capătă valoare — după expresia lui Lenin — sub raport politic și administrativ ».

Poezia, pusă în serviciul « minutului prezent și al realității prezente », prમેște hainele de lucru ale muncitorului din fabrică și ale ostașului. Titlurile poemelor vor fi menționate în rapoartele Biroului Politic; principiul poetic fundamental e cel al *comenzii sociale*. Statura maiakovskiană e aceea a poetului — militant, luptător pe șantierele republicii și pe fronturile sale de apărare. Gesturile romantice ale vechii poezii revoluționare se transferă în mișcările simple, dar eficiente ale unei poezii politice.

Atașată unui ideal social, poezia politică presupune o partinitate fermă. « Mijloacele formulării, scopul regulilor — va sublinia Maiakovski — sînt definite de clasă, de exigențele luptei noastre ». Astfel învețe, poezia politică este o poezie a acțiunii. Ea se naște și se exprimă prin verbe; imperativele o caracterizează. Deseori semnele de exclamație îi sînt singurele metafore. E ridicată la înălțimea poeziei, fraza simplă, nesofisticată, se impun cuvintele acide ale pamfletului și expresia directă a odei:

Cu vîrfurile baionetei / am dat asalturi liricii / și / nu doar într-un rînd, / Căutăm cuvîntul / ascuțit / golaș ! /

Versurile politice devin « strigăt — în loc de pasalmodie, răpăit de tobe — în loc de nani — nani ». Ele se spun « în gura mare » de la tribuna mitingurilor.

Luind din oratorie arta convingerii, poezia politică exprimă dialogul cu masele, ea este persuasivă în măsura în care face trecerea de la pasiune informă la opinia pasionată a paternității comuniste:

A ta e, / pentru tine e, / a robului de pînă ieri, / oștire-mi arzătoare, / victorioasă douăzeci de ani, / o, proletariat al globului /

Maiakovski este, în secolul nostru, poetul politic prin excelență. Vitalitatea creației sale în primul deceniu al Puterii sovietice, prezența sa în mijlocul celor mai însemnate evenimente și a celor mai insignifiante întâmplări din viața cotidiană a republicii, i-au creat poetului o autoritate unică în literatura sovietică și în general una de excepție. Gloria apăruse cu mult înainte de moartea poetului și existența lui căpătase pentru mulți, încă înainte de 1930, valoare de simbol. Maiakovski era poetul-luptător, poetul « clasei în atac », poetul revoluției din octombrie. Destinul lui s-a suprapus și a fost inclus în destinul revoluției proletare. Marile creații epice — *Lenin* și *Harașo* — i-au dat simbolului grandoare mitică. Poemele maiakovskiene au devenit, în fapt, unul singur — poemul revoluției. Poezia se văzuse obligată să se ascundă pe sine în tiparul mitului pe care ea singură îl crease. Maiakovski își pierduse biografia, asumîndu-și-o pe cea a revoluției. Chipul său căpătase tot mai mult trăsături unice, nemișcate și neschimbătoare ale efigiei.

Dintre toate portretele lui Maiakovski, cel la care a fost posibilă o astfel de reducere se află în suita de imagini — « poetul recitînd » — dintr-o cronică documentară a anului 1929. Statură impunătoare, conturul obrazilor tăiat de linii ferme, cu buzele strînse ascunzînd un imperceptibil zîmbet, cu linia dură din curbura sprîncenelor, cu mușchii feței crispați, trădînd înclăștarea; și apoi modificat de fiecare dată prin mișcarea mîinilor, de o expresivitate singulară. Poate Vladimir Tatlin, sculptorul futurist al contra-reliefurilor (autor în 1919 a proiectului unui Monument al Internaționalei a III-a) ar fi putut imagina, din gestică simbolică a poetului Maiakovski — recitînd, un monument al revoluției. Păstrînd în fibrele fierului și sticlei ecoul vocii copleșitoare a poetului, pe frontispiciul lui ar fi trebuit să scrie, cu semne de « afișe și placarde », cuvintele — testament: *Eu sînt agitator ! / Auzi, / posteritate, / glasul lozincilor sub care te voi bate !*

Într-un astfel de monument mitul poetului-luptător « chemat de revoluție, mobilizat de ea », mitul poetului care a obligat poezia — « muiera mofturoasă » — să îmbrace, în *Vitrinele Rosta*, hainele agitației și propagandei, mitul poetului-ostaș în armata proletarilor — ar fi închis, simbolic, mărturia unei generații. Căci el, mitul poetului-agitator, s-a născut din arderea unei conștiințe revoluționare, catalizată în aceeași măsură de propriul ei clocot vulcanic și de o istorie care i-a putut justifica sacrificiul și i-a putut păstra demnitatea.

Dacă în ianuarie 1910 revoluția pierdea pe unul dintre miile de luptători anonimi, cîștigîndu-și adevăratul poet, acum în urmă ea l-a sacrificat pe altarul propriului său mit. Maiakovski însuși a întărit « în gura mare » acest act al morții poetului și al nașterii mitului său, într-o ultimă și tulburătoare opțiune pentru revoluție și pentru anii de luptă ai Puterii Sovietice.

Înălțată în mit poezia maiakovskiană duce cu ea nu doar o istorie, ci și voința acesteia. Revendicată de generațiile următoare dintr-un sentiment de solidaritate cu propriul lor trecut, ea ar reprezenta un mijloc de paradoxală integrare în timp pe un drum tăiat în atemporalitate. Pentru că mitul glorifică — exigențele lui fiind admirație și respect, pentru că mitul eternizează — virtuțile lui fiind suspendarea trecutului în afara timpului. « Cînd aud numele lui Maiakovski — scria prin 1953 unul din cititorii ziarului « Literaturnaia gazeta » (ca un simplu exemplu) — fără să vreau îmi îndrept umerii, ridic capul, îmi crește moralul și mă simt întotdeauna

pe front ». Acordate, astfel, unui singur sens poemele devin istorice, în cel mai propriu înțeles al cuvîntului. Căci trăinicia mitului se justifică prin acceptarea unui dialog ritualic în care relațiile sînt canonizate și moștenite prin tradiție.

Opusă acestei tentații, dorința de luciditate și de participare activă la istorie a generației de azi impulsionează voința demitizării. Destrucția miturilor, ivită din nevoia de construcție proprie, îi apare ca un gest de orgoliu. În acest context, mitul maiakovskian al poetului-agitator ar putea fi privit cu ochii corozivi ai prezentului; căci el își poartă riscurile în chiar glorioasa și imobila lui solemnitate, pe care infinitele virtualități ale poemelor o refuză. Universul lor viu incită la continue curioase căutări, niciodată descurajate de adevărul sensurilor descoperite. Chiar Maiakovski, printr-o intuiție exemplară, în *Flautul vertebrelor* neagă — dinlăuntrul Poeziei — propria-i voință testamentară a ultimului poem: *Memorie-a singelui sărbătoare fierbinte, / răstignire-mplinește-te, / urcă, magie ! / Vedeți-mă-n cuiele-acestor cuvinte — /ștuit pe hîrtie.*

A exista doar în mit e un semn de mortificare. A da ființă unui mit și a i te sustrage apoi, lăsîndu-l istoriei lumii în care îți așezi propria istorie vie, stă numai în puterile marii poezii. Maiakovski îi aparține ei.

În lirica modernă a secolului al XX-lea poemele maiakovskiene se lasă descoperite ca o prezență insolită și originală. Poetul a putut fi astfel apropiat de Rimbaud prin « intoleranța față de convenția literară, atitudinea pamfletară, puterea cuvîntului. . . demonul revoluției » (Vladimir Mreinu). Frazelice maiakovskiene — « eu, creator a tot ce e sărbătoresc », « vom născoci roze noi », « am recreat fraze după tiparul țipetelor », « viața. . . să nu mai fie decît delir », « nu mai pot vorbi, nu mai știu » — au sonori ce răspund peste timp vocii rimbaldiene, mărturisind matricea aceluiași « clocot sufleteșc ». Universul liric maiakovskian este, și el, însemnat de cumplita tensiuni interioare. Clipe de coșmar bat frecvent pe minutarul existenței sale poetice. Înfricoșat de monștrii « nămolului cotidian » (gelozia rămasă din vremi troglodite, bancherii, dogii, mîlorzii urlînd din bîrlogul de aur, grăsizea, moleșeala, uritul etc.) poetul, el însuși un neliniștit, e un semănător de neliniști, un « tulburător » al omului. Lumea închipuită de voința dictatorială a imaginației sale demonice înspăimîntată.

Un vizionar, asemeni lui Rimbaud, Maiakovski însă își întoarce viziunile din haosul apocaliptic, propulsîndu-le spre alt orizont. Poetul nu mai este « oribilul lucrător la explozia lumii », ci numai un martor la destinul acesteia, urmărit de o imensă dragoste de oameni. El aduce neliniște, îl tulbură pe om, nu spre a-l împinge în irațional, ci pentru a-l scoate din inerția cotidiană, ca să-i întoarcă fața spre minunea viitorului. O adîncă încredere în oameni îl scoate pe poet din « izolarea deliberată », așezîndu-l stăpîn în mijlocul universului: *Oricare / din noi / în mîna lui ține / curelele de transmisiune ale lumii !*

Născute în bolgiile dureri în iadul troglodit al *cotidianului*, viziunile poetului sînt luminate de « visările minții în beția ei trează ». Viziunea viitorului — « viața-minune » — nu are formele unei idealități goale, ci strălucirea feerică a unei minuni posibile. Posibilă pentru că poetul crede în revoluție: « viața-minune », iată una din împlinirile ei.

Asumîndu-și toate tensiunile modernității, Maiakovski — poetul *revoluției* — se sustrage dezumanizării, pustiului, neantului — încrezător în puterile tănuite de sufletele frumoase ale oamenilor.

La umbra unui mit al istoriei, lirica maiakovskiană poate să dezvăluie un alt chip al mitului poeziei moderne.

CENTENAR BUDAPESTA

Capitala Ungariei vecine și prietene aniversează o sută de ani de la intrarea în vigoare a decretului parlamentar prin care se hotăra unificarea într-un singur oraș a așezărilor riverane Obuda, Buda și Pesta, dezvoltate paralel de o parte și de alta a Dunării în decursul unei istorii multiseculare. Mărturiile acestui trecut merg departe, până în vremea romanilor și cine vizitează astăzi Budapesta nu poate să nu contemple emoționat vestigiile fostului Aquincum, cu amfiteatrul său, cu lapidariumul bogat în piese care vorbesc despre o civilizație ajunsă la apogeu și rafinament încă la începutul erei noastre. Muzeul de istorie, amenajat în fostul Castel-cetate de pe înălțimea ce domină stînga Dunării, vorbește deasemeni pe îndelete despre bogatele tradiții ale locului, acumulate neconținut de la fondarea statului de către Ștefan I între anii 1000—1038, trecînd prin Bela al IV-lea, inițiatorul fortificațiilor din jurul palatului începute la 1247, apoi prin epoca lui Mathias, a doua jumătate a secolului XV, care instaura aici o atmosferă de adevărată Renaștere, un trainic cult al artelor și cărții. A trebuit să vie stăpînirea turcă de după 1526, timp de aproape 150 de ani, pentru ca degradarea și decadența să-și întindă aripa devastatoare, pînă aproape de ruinare. Abia cîteva sute de locuitori se mai aflau în Obuda, Buda și Pesta la finele lui 1686 cînd lua sfîrșit ocupația otomană. Au fost necesari cîteva buni zeci de ani pentru ca prefacerea să fie posibilă și iarăși viața să înflorească pe aceste meleaguri sub toate aspectele, sociale,

economice, culturale. Un puls accelerat de dezvoltare avea să-l imprime, firește, expansiunea activităților negustorești și comerciale în pragul secolului XIX.

Cînd spre 1825, boerul Constantin Radovici din Golești, dornic de luminile civilizației pornea să cunoască Europa și să culegă învățăminte și îndreptări pentru propria sa țară, unele dintre primele încercări și luări aminte i le oferea chiar popasul la poalele muntelui Ghellert. «Foarte frumoasă vedere — notează călătorul nostru — este a vedea cinevaș din orașul Budii pe orașul Peștii, cum și din Pesta pe Buda. Mai virtos pe pod este o plimbare minunată, căci se văd amîndouă orașele, cum și multime de lunde mari neguțătorești, și mici, din sus și din josul podului; precum și sumă de trecători neconteniți de la un oraș la altul și călători. Aciia spre seară este cea mai frumoasă plimbare care poate fi, spre a petrece cineva, cu mulțumita lui». Atenția călătorului român era cucerită de marele număr de școli și, în genere, cum zicea mai înainte de «mulțimea lucrurilor ce are spre învățătura oamenilor, podoaba orașului și odihna norodului». Era exact anul cînd lua ființă, ca expresie a unui cert avînt cultural, Academia de științe a Ungariei, la inițiativa lui Szechenyi Istvan, același căruia i se datorește și proiectul de constituire unitară a Budapestei ce avea să fie înfăptuită în 1873. Însuși Goleșcul, scriind Însemnările de călătorie și hotărînd să le publice în valum, acesta ajunge să vadă lumina tiparului la Buda, în 1826, la aceeași «crăiască tipografie a universității» unde mai apăruseră și alte cărți de-ale românilor, destinate să joace un rol important în afirmarea spiritualității noastre. Numai cu un an înainte, se publica vestitul Lexicon de la Buda, alcătuit cu contribuția majoră a lui Petru Maior, după ce tot el tipărise aici la 1812, Istoria pentru începutul românilor în Dachia, succedînd Cronicei Românilor a lui Șincai, de la 1808—1809, care și ea urma Observațiilor de limbă românească a lui Paul Jorgovici (1799) și Retoricei doctorului Ioan Molnar (1798). Cum se vede, chiar înainte de a se constitui într-un singur oraș, Buda și Pesta beneficiau de mijloace pentru a atrage și a încuraja inițiative, cărturărești într-un climat cultural de emulație și circulației a valorilor. În acest spirit, și mai tîrziu, la începutul secolului nostru, alte inițiative românești au putut găsi aici un tărîm fertil; ar fi de amintit, în primul rînd, apariția, la 1 iulie 1902, la Budapesta, a revistei Luceafărul cu colaborarea lui Goga, Agârbiceanu și a altora, revistă ce a marcat un capitol în istoria literaturii române. Credița din care izvorau toate aceste inițiative fusese foarte clar exprimată de iluministul Petru Maior într-una din lucrările lui tipărite la Buda: «potrivit cu înțelepciunea este ca toți oamenii, neluîndu-se în seamă întîmplătoreea lor numire, să iubească unul pe altul ca frații și o nație să alerge în ajutorul alteia spre înaintarea culturei, de la care provine fericirea în comun. Aceasta dacă o face vreo nație, arată în faptă că a ajuns la adevărata cultură . . .»

Pe temeiul acestor fertile tradiții, întărite prin strînsa colaborare actuală dintre oamenii de cultură români și maghiari, în cadrul căreia se situează și eforturile reciproce de mai bună cunoaștere efectuate de revista «Secolul 20» și revista similară budapestană «Nagyvilág»-asociem omagiul nostru prietenesc la sărbătorirea centenarului capitalei ungare.

GEO ȘERBAN

Prezent și vocație

Nu s-ar putea, cred, recomanda într-un mod mai firesc această culegere din tinerii poeți maghiari — oferită cititorilor români în excelenta tălmăcire a lui Paul Drumaru — decît invocînd cu aceasta ocazie numele poetului care, pentru cititorul maghiar, înseamnă însăși poezia, și de la a cărui naștere s-au împlinit recent 150 de ani: Petöfi. Dar această referire, — dincolo de coincidența calendaristică — nu este deloc întîmplătoare: prin atitudinea sa față de poezie, prin destinul său exemplar de poet revoluționar, prin actualitatea mesajului său artistic, Petöfi a fost și rămîne pînă în zilele noastre, incomparabil mai mult decît oricare altul din istoria liricii maghiare, punctul de referință, martorul suprem pentru cel care se întrebă: ce înseamnă a fi poet? Este semnificativ faptul că în cîteva dintre poeziile acestor tineri este evocată figura lui, spiritul său necruțător, pasiunea sa fără șovăire. Mai mult decît atît: acești tineri sînt înrudiți cu Petöfi printr-o serie de trăsături definitorii. Ei vorbesc nu despre el, ci alături de el.

Această identificare cu marele înaintaș nu poate fi concepută, firește, în mod static sau avînd un caracter declarativ-idilic. În primul rînd, pentru că în cele cinci sferturi de veac care au trecut de la moartea lui Petöfi, istoria literaturii — dar și istoria — și-au creat o întregă serie de coordonate valorice noi și de noi modele artistice. Printre acestea, cea mai puternică înrîurire a exercitat-o și o exercită și astăzi opera unui alt martir al existenței poetice, József Attila, cu desăvîrșita coerență între sentimentul modern al existenței, clarviziunea poetică și limbajul artistic. Dar dialectica rupturii e și cea a continuității; distanța dintre Petöfi și József Attila între creația cărora se situează, ca o punte, dar sub semnul aceleiași dialectici, opera lui Ady Endre — nu face nicidecum să dispară similitudinea crezului și atitudinii lor poetice. Căci exemplul lor dobîndește într-adevăr valoare de model prin respingerea oricărui cult patetic și inautentic al înaintașilor, al valorilor consacrate, pe de altă parte prin efortul de a constitui opera de artă ca un mijloc de depășire — individuală și colectivă — a prezentului, prin abordarea problematicii integrității umane în coordonatele cunoașterii și experienței sociale contemporane.

Ni s-a părut necesar să facem aceste considerații pentru a putea defini — măcar sumar — înfățișarea poeziei tinerei generații din Ungaria de astăzi. Și nu numai pentru că o apreciere globală a procedeeilor artistice, a stilurilor în general este imposibilă, ci pentru că ea ar da o imagine neconcludentă și pînă la un punct deformantă. Varietatea limbajului poetic este « naturală », analiza ei ar duce, în cazul nostru, cel mult la observarea faptului că acești tineri sînt « la zi » cu progresele tehnicii poetice și cultivă cu precădere o poezie antiromantică, antipatetică, de factură intelectuală, construită din formule simple și sugestive, cu multiple referiri concrete. (Singura excepție este Beney Zsuzsa, la care folosirea unor motive și forme tradiționale se justifică prin cerințele unor trăiri ce țin mai precumpănitor de

« eternul uman ».) Ni se pare în schimb, din mai multe motive, pe deplin justificată căutarea unor trăsături care îi înrudesce pe acești tineri. În primul rând, pentru că aceste trăsături au — lucru firesc de altfel — o importanță primordială, definitivă; dar și prin faptul că ele explică interesul suscitât în ultimii trei-patru ani de tinerii poeți în viața literară a Ungariei de astăzi, astfel încît — împreună cu cei care au debutat în proză — se discută mult despre « noua generație », despre locul care îi revine în ansamblul vieții literare și publice. În sfîrșit, această perspectivă poate legitima, credem, și unele concluzii prin care, depășind zona unor neîmpliniri artistice, a unor ezitări sau excese de ton, se reliefează liniile de forță ale dezvoltării lor de viitor.

« E mult ceea ce am primit și pînă acum de la generația tinerilor de 25—35 de ani, dar așteptăm cu nesaț și mai mult » — spunea poetul Weöörös Sándor prezentînd publicului pe unul din tinerii poeți ai antologiei *Költök egymás közt (Poezii între ei, Budapesta 1970.)* Și critica literară a fost unanimă în a recunoaște că tinerii poeți ca Petri György, Kiss Benedek, Utassy József s-au afirmat în scurt timp atît printr-o problematică autentică, cît și printr-o viziune personală și matură. Dar ce lucru nou au adus ei în definitiv? Desigur: o nouă tentativă artistică de definire și depășire a existenței, a lumii înconjurătoare. Tentativă ambițioasă, pe măsura unei literaturi în continuă reînnoire și a vocației unei noi generații, fără îndoială nu lipsită de contradicții. Căci ea implică, înainte de toate, definirea acelei coordonate « poet-realitate » în jurul căreia se organizează universul artistic. Or, poezia acestor tineri explorează în esență procesul de maturizare spirituală și etică, confruntarea conștiinței născînd și a realității, cu conflictele ei inerente. Supremul efort tinde spre luciditate, spre organizare — într-un limbaj adecvat — a experienței lăuntrice, dar făcînd apel în primul rînd la sinceritate, dînd glas pasiunii sau scepticismului, avalanșei de întrebări nerăbdătoare sau chiar refuzului față de unele aspecte ale realității. Această căutare întransigentă a valorii — cu precădere a valorii etice — este îndreptată înainte de toate către poetul însuși și către actul de zămislire ca apoi, prin legea cunoașterii și a creației, ea să iradieze în lumea înconjurătoare. Or, acest obiect multiplu și atît de dinamic îi opune rezistență și o condamnă uneori la eșec. De aici o anumită dezorientare, sentimentul de incapacitate, raportul ei ambiguu față de poezie... Dacă încercarea de definire a lumii este un specific etern al artei, pentru acești tineri, în relația dintre cei doi termeni, accentul cade mai mult pe actul de cunoaștere, arta fiind, în mod conștient și voit, un mijloc și nu un scop în sine. Această precizare — prezentă și în aprecierile critice din presa maghiară — ne poate permite definirea, în dimensiunile sale reale, a aportului și perspectivei acestei tinere generații. Reținerea ei față de cuvintele mari, neîncrederea ei în patosul comunicativ, neliniștile și chiar accentele de pesimism — toate aceasta provin dintr-o nouă relație artist-societate, relație cu unele conflicte subiective avînd, firește, determinările lor. Meritul principal — unanim recunoscut — al acestor tineri rezidă tocmai în dorința sinceră de definire adecvată a acestei relații, ei îndeplinind astfel în același timp, prin mijlocirea artei, o misiune cu larg conținut social, țintind spre formularea aspirațiilor noii generații de a-și găsi propriile ei coordonate existențiale, autenticul ei univers valoric. Cînd existența socială înlătură rînd pe rînd, în numele celor mai nobile idealuri umane, obstacolele seculare ale împlinirii personalității umane, dar are de luptat în continuare cu inerția spiritelor, rigiditatea formelor și demonul mulțumirii, aspirația poetului rămîne, în continuare ca și arta lui — cucerire a prezentului și proiecție a viitorului — să fie o necesitate vitală, o comunicare fierbinte. Cu toate tatonările și excesele inerente debutului, opera tinerilor poeți din Ungaria comportă certitudinea unei asemenea vocații și prin aceasta dimensiunea propriului ei viitor.

MIT DE RAȚĂ SĂLBATECĂ

Mit auriu de rață sălbatecă
rupe-n declin paradisul plecării.
Stuf în beția învecinării,
moi buzdugane —
îl sorb depărtării.

Aripa-i sparge lumina pe trestii,
perle de apă, îmbrobonări,
visuri: păunii —
raze, rotiri,
îndălțări.

Irișii-s arse focare de stea,
alb în pupilele-i timpul transpare
visuri: când trece se-aprinde cu ea
trestie, stuf: osuare.

Joc ce se-nchipuie închipurii,
soarele scaldă balta stătută,
șapte culori țipă-n plisc subsuoară,
scaldă, înot, scufundări,
ultare de sine tăcută.

O, păunii, păunii !
Când se ivește,
penele-s smulse, moșul sleit,
apa sălbatecă
a cuibărește.

ÎNTOMNARE IUTE, LINĂ

Deasupra zării-njunghiate
ciorile umflă iarna-n spate,
o, sfântă mizgă, umăr rece,
— o, nopte care ne petrece ! —
suflul mihnirilor îngheață,
în fața casei spre-nserare
când vin și turme, însă rare,
bătrînii se-negresc la față.

Frunză verde-ngălbenită,
moarte-n cîntec răsărită,

toamnă veche să te-aleagă-n
alb amestec cu-un mesteacăn !

Cu-un bostan furat, o, hrană,
Soarele vine, cere, bate,
copacii miriie la cramă,
șui pivniceri cu chei uscate,
coceni în ieslele buimace
imbăloșează dobitoace,
zornăie lanțul, arde buza,
pe pleoape-albeașă ninge, spuza.
Frunză verde-ngălbenită,
moarte-n cîntec răsărită,
pacea toamnei cîntărește
cu albastru să te-nfețe !

Calcă clopote pe clipe.
Vrăbii zac sub vînt subțire.
Ar stîrni vechi vremi mocnite.
Jar, tristețe în mihnire.
Latră ciini la pacea lunii,
nunți răsar pe buza lumii.
(Frunză verde-ngălbenită,
moarte-n cîntec răsărită !)

Feți și fete — se cuvine
să se aște, să se-aline.
(Întomnare iute, lină,
Roș — albastru-s în lumină !)

FRUNZĂ PE LIMBĂ . . .

Zuruie floarea-soarelui albă,
zgîlțîie minjii pereche zăbala,
zuruie vîntul trecînd — fără grabă —
zuruie floarea-soarelui albă.

Peste tarlalele albe-ale zării
tînguie surdă orbire-nserarea,
toate ce-au fost mi se dau azi uitării
peste tarlalele albe-ale zării.

Chiar dacă-i vremea de umbră a verii,
chiar dacă vîntul osos bate-n ramuri,
numai lumină-s, trup al vederii,
chiar dacă-i vremea de umbră a verii.

Astăzi sînt numai ce vine de-acum
și orice-ar veni n-o veni fără drum,
veștedă frunză pe limbă-mi așez,
peste pămîntul de seară apun —
nu-s decît ceea ce vine de-acum.

BELLA ISTVÁN

ÎN LOC DE MARȘ

*Cum s-or fi născînd soldații ?
Care-i mama care-i naște,
că din zbaterea din pîntec
fierul cizmei nu-l cunoaște ?*

*Cum or fi crescînd soldații ?
Ce părinți îi înfiripă,
că nu se străpung privindu-i,
că-i ating și că nu țipă ?*

*Cum s-or fi iubind soldații,
Cine-ngînă-această limbă:
marșul lor nu se sfîrșește,
numai cizmele se schimbă.*

*Oare-or fi murind soldații ?
Huma oare-i putrezește ?
Sau doar — chin tăcut în pîntec —
îi tot naște și-i hrănește ?*

PETRI GYÖRGY

IMPROVIZAȚIE

*Răsfrîngerii sure, moi
ploi toarse de cotoi,
poetic element —
ești sens și sens latent*

*Femeia virtuală
bărbatul virtual —
prin ploaie-și taie cale
stau locului prin ploaie*

*Și larma acestei ploi —
cochilie sfărmată,*

e poate-un zvon de ducă,
e poate confidența
unei incipiențe

Există mici locante,
ulițe-nguste, pante,
așa ceva se-ntîmplă

Ar fi putut să fie
dar nu s-a întîmplat

Bărbatul virtual cu
femeia virtuală
în fața-unei vitrine
(sau) într-o piațetă

Și porumbei în ploaie
unde frunzare pale
le-acordă lungi imagini
ii frînge, ii îndoaie-n
întoarcere înceată
radiatorul unui
automobil.

Vezi după-amiaza, vezi-o,
Vezi ploaia *allegretto*,
cînd tot ce-i gri străluce
orice este posibil

În astfel de-ntomnări
jilave, moi țesuturi,
stă — elementul — poetic
ca viermele în măr

Poate poate poate
poate o violetă
eșarfă te conșură —
în ploaia citadină
ciudată aventură

Unde frunzare pale
(și) unde zvonul ploii

ar fi putut să fie
dar nu s-a întîmplat
ar fi putut să fie
nimic, o ancorare
a minții, o prinsoare

Sînt fapte împlinite
și nu sînt explicații
nici ancore nici puncte
de sprijin de vedere
pentru minte

Se spălăcește,
 asemeni celor două steaguri
ce an de an le sus-puneam
în teci de fier, fixate-n zid, de sărbători,
se spălăcește lumea, îi pier culorile.

Unde sînt oare sărbătorile ?

Sub colb, sub praf
adastă mult
în universul podului suav
o lume demontată.

A dispărut alaiul grav.

S-a preschimbât în urlet
și s-a ușchit cu vîntul.
Poeți festivi, pe socluri azi pustii
acum va spune vîntul poezii.

Va spune colb pribeag, va arde mut
peste piața de beton.

Ce-am mai iubit femei pe-aici: de necrezut.

Deasupra epocii
furnalelor incinse,
deasupra epocii frînghiilor întinse
prezent șovăitor
plutește colbuindu-se tăcut.

Clădiri lăsate în părăginire,
peste imperiale visuri de mărire.

În ce am crezut
nu mai cred de-acum,
dar că-am avut un crez
nu-i zi să uit,
nu-i zi să nu mi-o spun.

Și n-am să iert.

Se scorajește, iată,
singurătatea noastră-ngrozitoare
precum rugina șinelor, în soare.

SONETE BAROCE

1

Spre a-mi umple ale iubirii gropi nu am
o mare, și un dor să umple-o viață,
nu-ncapē trupu-n neguri ce îngheață,
căci m-ai găsit pe cînd mă căutam.

Un epitaf — pe drumuri de mărgean,
curent al unei nopți, străină ceață,
unde rotiri încete-mi pun pe față
umbra-nflorită-a feței ce-o priveam.

În plasa de argint a morții ard.
Suflarea ta sărată-n dinți o sparg,
cu flote cruciate-mi ieși în cale,

robia mea doar altei robii o poți supune,
îmi subțiază rădăcini prin lume
nuda furtună a privirii tale.

2

Chilim de ceață, lacrimi, înstelare,
arc de sîdef și aur, nesfîrșire,
abur al nopții ce-nflorești subțire,
ogîndă-a golului, rezemătoare,

foc închinat zeului-depărtare,
seară-nsetată coborînd, neștire
cerească pe pămînt, ce dai de știre
trupului brun că-i vremea de sculare,

du-mă cu tine-n luntrea-naripată,
prinde-mă-n jalea ta cîrlionțată !
Cu verzi grădini înăbușe-mi sărutul.

Ia-mă-n furtuni, fulgerător să-mi prinzi
sufletul în prismatice oglinzi,
cu sare densă mîntuiește-mi trupul !

lubire dusă, oare unde fluturi ?
 Ce zare-i cea spre care te-ndreptară ?
 Și spre ce ape te îndreaptă-n seară
 flori care sînt de-atîta vreme fluturi ?

Zadarnic printre păsări stai și-ți scuturi,
 cu vești s-o umpli, tolba selenară,
 n-ai vești, n-ai aripi, nu ai trup, n-ai țară,
 n-ai viață, nu ai moarte: n-ai nici scuturi.

La gratiile trupului, sărace,
 în nopți sărate, în a mării pace,
 iubirea goală-n năluciri mi-o rup.

Cine se strigă-n veșnica maree,
 de ce-nflorești tu luna — să-mi scînteie
 un invizibil trandafir pe trup ?

Zăcînd pe fundul unei gropi secate.
 Mi-au luat veșmintele, de mult pierdut
 li-i zvonul pașilor; un cort tăcut
 deasupra pleoapa nopții dense zbate.

Capcană, cursă-n uscăciuni surpate.
 S-au dus chemările și s-a trecut
 înaltul stol de clipe; i-am făcut
 veșmînt de sticlă inimii bogate.

Dacă mă chemi, e-n van, nu-mi dai de urmă !
 Nici glas nu am în moarta frunzei urnă —
 nisipul mării tale mă înecă.

De ce nu mă-mplinesc murind cu știre,
 de ce aștept această pustiire,
 plecare-n care chiar și morții pleacă ?

Sub clopotul de vuiet ce transpare
 în bezna de cupole a furtunii
 am șovăit un salt pe dunga lumii,
 un salt în pacea care trup nu are.

Căci m-am temut de-arena vuitoare,
 de jocul vieții, ca de-un dans pe funii,
 știind stăpîn și-azil că-n lume nu mi-i
 decît capriciul privirii tale.

Viață și moarte-n locul tău distîng.
Îmi scot ariple și mi le stîng.
Nu-s încă-n moarte. Nu mai sînt în viață.

Eu, care-n tine m-am găsit și totuși
mă pierd, ca raza lunii printre lotuși,
temîndu-mă că focul tău mă-ngheață.

6

Pe puntea trupului ce zi de zi
se arcuia în timp ce dedesubt
noaptea sălbatecă vuind abrupt
sporea puterea surdă-a mării și

pe puntea trupului prin neguri vii
un univers visat se lasă supt
spre-un soare care încă n-a-nceput
dinspre un soare care se răci

de mult, ca lava. Și — acest trup pe care
suflete, vieți și trupuri migratoare
trec din ființă în absența firii,

din aparențe-n raze orbitoare, —
ce vise, ce țesut, ce forță oare,
ce rădăcini îl dăruie-nfloririi ?

7

Tu să-l fi fost iubirii mele eul,
iubit sălbatec, laș ? Sau, pe-nșirarea
înegurată-n raza clipei, marea
absență-n mări călătorită, — zeul ?

Mare-mpietrind oglinzi ? Sau efemerul
trandafirul șoptindu-se în floare
și-apoi încet umbrind o înserare
în care m-am scăldat: ce-i marea ? Cerul ?

Te-ascunzi în steaua nălucirilor pale,
arzi lacom noaptea lacomă, ai zale,
tu ești spre-a fi, eu sînt ca să devin,

nu te mai sper și-atunci te aflu iar,
te-ajung cînd nu-ți urmez. Ajunge doar
să-mi ies cu-un lat de palmă din destin.

UTASSY JÓZSEF

A POLLINAIRE

De scris să scrii despre CEEA CE NU E !
Căci ce nu e, zic, ARE — poate — FIRE.
E-o-nvățătură de CĂTUȘI și CUIE,
este-a lui ESTE silnică iubire.

Se uită-nvineșindu-mă din ochi,
mă țintuie cu tot rotundul cer:
— ce zici, franțuzule, n-o fi așa ? !

El dă din cap și scapără o stea —
schija din craniul lui Apollinaire.

PE VÎNA ARBORILOR VEȘTEZI, ZIC

De-acum grădina e-un hotel de focuri,
și soarele-i de sînge nesătul,
în arbori depărtarea-și face jocul:
muguri roșcați, steaguri făcute sul.

Iar eu, cînd tremură speranțe repezi,
eu, foc din foc, eu, fiul Primăverii,
pe vîna arborilor veștezi, zic:
în rădăcini sînt tainele puterii !

În românește de PAUL DRUMARU

DINO BUZZATI

MONTE-CRISTO

Versiune modernă și infidelă

(Ce formidabilă mașină genială strategie acrobație romanescă) Edmond Dantès tînăr brav onest marinar din Marsilia pe timpul cînd Napoleon se afla în insula Elba (magistrală dozarea ingredientelor celor mai scumpe marelui public) e gata să se căsătorească cu iubita sa cînd tocmai este arestat (de exemplu virtute strivită în chip perfid dragoste fericită distrusă) calomniat ca bonapartist de doi prieteni invidioși dezgustători (desigur nici o nuanță psihologică) în afară de ticăloșia unui magistrat (buni foarte buni răi foarte răi) și care și-ar sfîrși viața în mizerie într-o tainită a oribilului Castel If (cînd nu mai speră sosește providența dacă vrea dumnezeu) dar un înțelept abate tovarăș de închisoare (indivizi neprevăzuți cu trecut tenebros care intră prin toate ușile și încurcă nemaipomenit lucrurile) sîpînd greșit un tunel de evadare ajunge în celula lui leagă prietenie (minunate resurse fizice și spirituale chiar în condițiile cele mai cumplite) și îi dezvăluie ascunzătoarea unei comori antice fabuloase în Insula Monte-Cristo (iată licărul în noaptea disperărilor iată miraje din o mie și una de nopți chiar și otrăvurile familiei Borgia vai !) Edmond evadează cu tezaurul după paisprezece ani (firește fugă cu totul incertă răsufflare tăiată) devine unul din oamenii cei mai bogați din lume personaj enigmatic semioriental omnipotent (Parisul Restaurației lux serbări banchete cavalcade nobile ambiantă de vis) va tă-mădui nedreptățile va pedepsi vinovații (nobili onești salvați în pragul fatal canalii trăznite în plin triumf) făcîndu-i să se prăbușească în rușine și dezonoare (unul nebun altul sinucigaș ultimul ruinat) după foarte complicate intrigi și lovituri de scenă (palate urmăriti diamante risipă briganzi duel asasinat testamente morți înviați iarăși asasinate) pe cei trei blestemați care între timp s-au înălțat pe culmile societății baronul Danglars contele de Moncerf seniorul de Villefort (bancher calibru maxim pair al Franței foarte temut procuror al Regelui) încheiate socotelile finis numai că nenorocit gînd răzbunarea (și el magnific infailibil generos însă în fond destul de odios și puțin kitsch) dar la orizont vela albă a misteriosului yacht se umflă.

3 decembrie 1970

ANGOASAȚII

În timp ce majoritatea oamenilor își vedeau de viața lor, muncind, dormind, mîncînd, plimbîndu-se și pălăvrăgînd, un mic grup, deosebit de înzestrat cu inteligență, stătea izolat pe o bancă, cu fețele grave. Erau cei care simțeau în inimi angose.

Cîte un trecător saluta: — Bună seara, domnilor, cum mai merge?

Zîmbind cu amărăciune, răspundeau: — Eh, cum vrei să meargă? Existăm!

Trecătorul, făcînd cu ochiul: — Tot angosa?

— Eh, făceau ei cu un gest al mîinii, ca pentru a spune: — Mai întreb!

Omul se oprea atunci: — Dar, iertați-mă, eu sînt puțin cam ignorant, unele lucruri nu le-am înțeles prea bine. Pe scurt, aș vrea o informație.

— Spune, spune.

— Iată, aș vrea să știu: de ce simțiți această angosă?

Toți rîseră de atîta naivitate, pe un ton oarecum amar bineînțeles, privindu-se unul pe altul. Fericită prostie — păreau că gîndesc — fericită ignoranță. Apoi răspunseră:

— De, angosa nu vine dintr-un singur motiv. Există atîtea cauze.

— Dar vreau un exemplu.

— De exemplu, dragă domnule, trebuie cu toții să murim, și aceasta se poate întîmpla în orice clipă, peste zece ani, peste un an, peste o lună, mîine, și astăzi chiar, pe neașteptate poate. Și asta nu poți s-o știi dinainte. Pe scurt, trăiești cu această amenințare deasupra capului mereu. Și ți se pare puțin lucru?

— O, nu zic nu. Desigur, această afacere cu moartea este o mare plictiseală... Dar mai sînt și alte exemple?

— De, fiindcă dumneata vrei să știi, mai e și coșmarul timpului.

— Al timpului?

— Al timpului care se scurge, vrem să spunem care aleargă, care se precipită. Chiar ieri dimineață ni se părea că avem atîta spațiu disponibil înainte... Ieri dimineață? Acum o jumătate de oră putem spune. Am făcut doar trei-patru pași, am privit împrejur, abia strictul necesar, o fracțiune de secundă nu mai mult, și iată că timpul care ne stătea la dispoziție, s-a consumat tot, am îmbătrînit deja, și această oribilă farsă, crede-mă, ni se întîmplă cu regularitate tuturor, fără excepție: nouă, celorlalți, chiar și dumitale domnule... Și asta ți se pare puțin lucru?

— Nu, nu neg. Timpul, se știe, trădează... Și altceva?

— Ce anume?

— Alte motive care pot aduce angosa?

— Închipuie-ți orice vrei, sîntem sătui de ele pînă în gît... Bolile, pentru a rămîne la argumentele cele mai banale... Speranțele sistematic amăgite, chiar dacă împlinite... Apoi incapacitatea de a te bucura de propria fericire, admitînd că aceasta e cu puțință... Înclinația naturală către suferință... Fatala solitudine care ne începe ca într-un ghem de fier de cînd ne naștem pînă cînd murim. Apoi, ar mai fi pricinile mai subtile ale angosei, mai puțin identificabile de vulg... Sau preferi să coborîm la amănunte? Vrei să le enumăr? N-ai decît să întreb, domnule. Unica greutate constă în alegere.

— O, nu, cred că e de ajuns, mi-am făcut o idee, chiar dacă unele amănunte nu mi s-au părut foarte clare. Ajunge... Și acum, vă mulțumesc, domnilor, ați fost gentili, vă mulțumesc mult.

— Sîntem cu totul de acord.

Pe cînd trecătorul se îndepărta, micul grup rămase în tăcere cam cincisprezece minute. Apoi, unul din ei se ridică în picioare.

— Eh, prieteni, chiar vreți să vă spun ? Mi-e teamă c-o să vă înfuriați.

— La dracu, asta ne-ar mai trebui.

— Uite, ca să fiu sincer, eu n-o mai simt.

— Ce nu mai simți ?

— Angoasa.

— Nu mai simți angoasa ?

— Exact.

— Vrei să glumești, sper.

— Nu glumesc deloc.

— Și de cînd ?

— Așa, de o dată. De vreo două minute. Mai înainte simțeam apăsarea acea blestemată, iar acum n-o mai simt.

— Și atunci ? — îl întrebă prietenii, vizibil încurcați.

— Și atunci, cu voia dumneavoastră, plec.

— Dacă-i așa, drum bun !

— La revedere, prieteni, și vă mulțumesc pentru compania voastră.

— N-ai pentru ce, rinjiră batjocoritori.

Omul porni cu pași repezi spre piață.

— Domnul să te aibă în pază ! — îi strigă cel mai dezamăgit dintre cei rămași. Trecu o oră și un al doilea se ridică.

— Și eu — strigă vesel, desmorțindu-se alene și căscă cu poftă.

— Și tu . . . vrei să spui că și tu ? . . .

— Da, și eu.

— Nici tu nu mai simți angoasa ?

— Angloasa ? Cine-și mai aduce aminte de ea ? Simt o foame de lup ! Și îi părăsi fără măcar să-i mai salute.

Exemplul fu pur și simplu catastrofal. O nebulie molipsitoare. Unul cite unul plecară care încotro.

Pînă cînd țintuit pe o bancă, rămase doar unul singur să mediteze despre angoasă. Unul care ar fi dorit să facă la fel ca ceilalți, dar nu putea, fiindcă își simțea sufletul apăsător. De aceea nu făcu nimic. Pe de o parte conștiința că numai el înțelegea tragica realitate a existenței în timp ce ceilalți se abandonau prostește vanităților lumii, acest gînd îl umplea de mîndrie : « Eu înțeleg și ei nu, sufăr dar dețin marele adevăr, ei se bucură dar sînt niște idioți. Într-o bună zi își vor da seama cine are dreptate ! »

Și începu să-și aștepte foștii prieteni, sigur că unul cite unul, loviți cu cruzime de viață, se vor întoarce pe banca lor, pentru a plînge și a suferi împreună cu el.

Firește, rămas singur, sfîrși prin a atrage și mai mult atenția trecătorilor. Și seara, la capătul zilei de muncă, după ce mîncău, oamenii, pentru a se distra, se duceau uneori să-l zgîndăre ; și-i aduceau în dar mîncare, țigări și bani. Ceea ce, firește, îi alina puțin durerea.

— Așa dar, îl întrebau, simulînd din curtoazie și ei preocupări personale foarte grave — Din rău în mai rău, adevărat ?

— Fără îndoială — răspundea el exagerînd puțin pentru că, la drept vorbind, nu mai izbutea nici el să simtă angoasă în frumoasa intensitate de odinioară. — Existența ne apasă amenințător, dragi prieteni, cu toată greutatea unei tragedii care crește văzînd cu ochii.

— La naiba — comentau curioșii, dînd din cap respectuoși. — Sînt speranțe de mai bine ?

— Mai puțin ca oricînd.

— Angoasă deci, dacă am înțeles bine,
— Pe toată linia, domnilor, — și cu o răbdare ineputabilă explica amănunțit cum stăteau lucrurile.

În felul acesta se făcea miezul nopții, iar oamenii, după ce se distraseră, se grăbeau spre casă. Și în tramvai spuneau: — Dar nu-i deloc prost filozoful acela. Dacă te gîndești bine, e cu adevărat cumplită viață.

Asupra acestui lucru începeau să fie de acord cu toții. Dar odată întorși acasă și viriți sub pături, adormeau buștean.

Între timp, înconjurat de prețuirea trecătorilor, el continua să-și aștepte vechii prieteni să se întoarcă. Numai că prietenii nu se întorceau și în cele din urmă își dădu seama că anii fugeau cu o viteză și mai mare ca de obicei, astfel că nu-și mai făcea nici un fel de iluzii. Pe deasupra, toți obosiseră să-l tot asculte, și nu se mai arătau deloc.

Motiv pentru care el deveni înspăimîntător de bătrîn și într-o bună zi, pe cine vede apropiindu-se? Venea doamna Moarte însoțită, ca de obicei, la dreapta de un înger, și la stînga de un diavol. Și-i zice: — Iată, am sosit să te iau.

— Spuneți, oameni buni — exclamă el cu ultima răsuflare pe care o mai avea. — Am avut dreptate sau nu? Iată, pot spune că abia m-am născut că a și venit clipa să plec...

Îngerul spuse: — Să admitem că jocul a fost scurt. Dar ce-ai făcut între timp?
El răspunse: — Am așteptat exact ceea ce tocmai mi se întîmplă. De patruzeci de ani nu fac altceva. Am meditat continuu la această damnațiune a noastră. Nicio dată n-am încetat o clipă să mă gîndesc la ea.

— Și n-ai făcut nimic altceva?

— Nu. De ce?

— Chiar nimic altceva?

— De ce? făcu omul, descumpănit, văzînd că fața îngerului se întunecase. — De ce? Nu e de ajuns? ... Și nu putu să mai continue. Diavolul, apucîndu-l de fundul pantalonilor, îl tîra în grabă în jos printr-o prăpastie deschisă pe neașteptate la picioare, înspre fundul pămîntului.

PIONIERUL

Să fi fost ora opt cînd dintr-un bar telefonam unui prieten pentru a aranja o întîlnire.

Răspunse chiar el. Spusei: « Ceao. Atunci trec să te iau? » Nu închise: « Ai auzit vestea? » « Ce veste? » « Au spus la radio. Rușii. Un nou sputnik. Au lansat ». « Ce? » « Au lansat un satelit, de opt ori mai mare decît primul. E un comunicat. Spun că va continua să se învîrtească cel puțin un an ».

Urmă o pauză, apoi adăugă: « E un ciîne înăuntru ». « În satelit? » « Un ciîne. E încă viu ». « De unde știi? » — întrebai prosteste. « Oare latră? Au radio-telefon la bord? » « Ce știu eu? La radio nu se explica. S-a vorbit doar de ciîne. Și că e încă viu ».

În clipa aceea, dacă aș fi fost un om superior, m-ar fi năpădit, poate, un sentiment cosmic, unul din acele sentimente despre care citim în cărțile marilor

oameni, o idee solemnă și universală, o sublimă sinteză a mizeriei și măreției umane, ceva intens filozofic. În aceste împrejurări indivizii geniali reacționează formulând considerații foarte importante, pline de cuvinte mari și angajante, ca progres, civilizație, destin, depășire, imensitate, univers și altele asemănătoare.

Gîndul meu însă, vă rog să mă iertați, zbură cu naivitate în clipa primirii acelei teribile știri către cei doi cîini ai mei, burghezi și democrați, animale deszlănțuite, autentice exemplare ale generației apatice, cu toate acestea suflete nevinovate și afectuase. Privii ceasul. Opt și treizeci și cinci. Ce-or fi făcînd la ora asta? Se jucau, rostogolindu-se sălbatec pe covor și mușcîndu-și boturile cu surde mîrițuri? Sau se și pregăteau pentru somnul de noapte, strînși unul lîngă altul ca să le fie mai cald? Și poate chiar sforăiau?

leșii pe stradă. Instinctiv înălțai privirile în sus. Nu ploua. Dar cerul era acoperit. Nori peste nori. Priveam desigur nu cu iluzia de a vedea trecînd un echipaj strălucitor cu fanionul roșu. Priveam așa, nu se știe de ce. Și ideea că deasupra noastră, cu o viteză diabolică, în înspăimîntătoarea tăcere a spațiilor, ca o lună minusculă, se învîrtea un cățeluș viu, îmi făcea, mărturisesc, o impresie extraordinară.

Să lăsăm la o parte minunata realizare tehnică, să lăsăm sublima țintă atinsă de geniul uman, poarta infinitului larg deschisă și alte asemenea exagerări emfatice pe care în aceste timpuri le auzim repetîndu-se pînă la saturație. Lăsînd la o parte retorica obișnuită, rămînea totuși un fapt impresionant. Nu mai era un banal spuntik din materie plastică și metal vagabondînd deasupra Globului, nu mai era, vreau să spun, un mecanism stupid făcut din lucruri neînsuflețite. De data aceasta era ceva serios. În jurul acestei străvechi și deteriorate mingi pe care de bine de rău ne petrecem zilele (ușor turtită la poli, după cărțile de specialitate) călătorește, împinsă de misterioasele forțe despre care citim în ziare și care evident sînt adevărate, călătorește o lădiță, un abitaclu, o cușcă fără precedent, cu un cîine înăuntru.

E viu, se spune, încă viu. Aceasta înseamnă că drumul spațiilor e posibil și pentru om (între cîine și om nefiind o mare deosebire). Mîine, dacă unul dintre noi ar avea chef, și ar dispune de recomandări puternice, ar putea avea gustul să se transforme în satelit; ceea ce, s-o recunoaștem, nu e un lucru de nimic. Vechea frontieră a existenței noastre a fost deci depășită. Colivia în care am rămas închiși de la începutul lumii, a fost deschisă. Încă un pas și ne-am putea precipita în imensitatea universului. Numai gîndindu-te îți bate inima. Drapelul omului, stindardul luciferic, flutură tot mai sus. Cîntați deci fanfare din toată lumea, dincolo de deosebiri de popoare, de limbă și de politică, cîntați marșul triumfal al marilor evenimente istorice. Piepturile să se umfle de mîndrie. Cerul e al nostru? Desigur. Dincolo de cer se întind negrele spații eterne ale planetelor și stelelor, abisul nemărginit în care însăși imaginația noastră se rătăcește, și acest abis e pe punctul de a deveni al nostru. Se clatină, ba chiar se prăbușesc vechile dimensiuni ale gîndirii. S-a născut o eră nouă. În clipa aceasta se încheie primul capitol (mai degrabă devastat de cutremure) al Istoriei și începe al doilea. Nu există adjectiv, definiție, sentință care să pară exagerată. Tunurile retoricii pot să tragă cu inima ușoară; cel puțin o dată, nu vor trage în gol. Osana deci noii cuceriri formidabile, să trăiască, ura! etc.

Dar mai e cîinele. Un cîine viu. Să ne închipuim că l-au instalat în cele mai bune condiții posibile: bine capitonat pentru a nu rămîne schilodit, cu mincare bine aleasă, cu un mic bazin (sau altceva) cu apă de băut. Dar e vorba totuși de un satelit artificial, un vehicol, vrem să spunem de un vehicol ermetic închis, unde se stă blestemat de strîmt. Și destinat cărui lucru? Oricît de multă mincare au pus înăuntru, într-o zi aceasta se va termina. Și la fel se va întîmpla cu apa. Și cu oxigenul. Urmarea e ușor de intuit.

Mai încet în acest moment cu facile incriminări, proteste sau invective la îndemână. Am uitat să spun, zoofiliile britanici au votat imediat o ordine de zi împotriva barbaru lui sacrificiu. Dar nu e cazul să exagerăm. Numai domnul știe câtă stimă am pentru cîini în general și pentru cei doi ai mei în special (de o rară frumusețe, ca să fim sinceri). Și totuși, ar fi absurd să ajungem la indignări prea mari pe seama satelitelui. Cît timp vom continua să ne hrănim cu biftecuri, șuncă și altele, noi, iubitorii de animale, trebuie să fim foarte precauți, pentru a nu trece drept niște tartuși. Mugetele jalnice ale vițelilor duși la abator nu ajung pînă în sufrageria noastră, dar aceasta nu înlătură nimic din gravitatea suferinței de toate zilele care ne acuză și ne dezonoarează. Ar fi deci deplasat cu atîtea animale nevinovate pe care le ucidem zilnic, să facem scandal pentru un cîine-satelit. E un episod demn de afecțiune, asta da, dar sperăm că oamenii de știință sovietici — atît de valoroși după cît se pare — au avut grijă ca eventualul deces să nu fie excesiv de chinuitor.

Totuși, chiar în clipa aceasta, în timp ce scriu, ce-o fi gîndind cățelușul lansat în spațiile înghețate? Ce gînduri și doruri trec prin mintea lui? Se gîndește oare la mica pajiște unde se ducea să se desmortească? La mingea de cauciuc? La piatră? La biscuit? La stăpînul său? Prin creerul cîinelui nu trec poate, spun poate, gînduri prea înaripate. Dar e destul pentru a putea suferi. Unii oameni, nici în clipa morții, n-au gînduri mai nobile și mai profunde.

Adio, așa dar, drag cățeluș care nu te mai guduri, care nu vei mai avea culcuș, mă tem, nici pajiște, nici minge, nici stăpîn. Vei muri într-o singurătate nemiloasă, fără să știi că ești Un Erou al Istoriei, un Simbol al Progresului, un Pionier al Spațiilor. Încă o dată omul a profitat de nevinovăția ta, a abuzat de tine pentru a se simți mai mare și a se îngîmfa.

Cînd m-am întors acasă mai tîrziu, cele două animale dormeau liniștite, inconștiente, mîrîind, lipite unul de celălalt ca să le fie mai cald. În afară de mîrîitul lor era liniște. În clipa aceasta, prin seducție literară, aș putea spune că am auzit, ecou îndepărtat, deabia-deabia perceptibil, un vaiet disperat, un scîncet sfîșietor de cîine, provenind din înaltul cerului.

Dar nu o spun. Din cer nu se auzi nici un sunet. Orașul dormea. Totul în jurul meu era cufundat în letargie. Pace și liniște. Cu burta în sus, cu capul dat pe spate, astfel încît boturile cădeau în afară ca niște petale ale unei flori monstruoase, cei doi dulăi ai mei sforăiau în culcuș, în timp ce celălalt, sus prin aer, își cîștiga Gloria. Îi privii. Ce derbedei!

În românește de Ștefan Delureanu

ARTISTUL CU INIMA BUNĂ

Cînd l-am întîlnit pentru prima dată pe Dino Buzzati în jurul lui '47, legasem de mult prietenie cu corbul din *Bàrnabo* și cu tînărul ofîter Giovanni Drogo, antieroicul erou din *Deșertul tătarilor*. În legătură cu această carte se rostise numele lui Kafka și eram curios să văd ce personaj-om se ascundea sub înfățișarea personajului-autor. N-am fost nici dezamăgit și nici surprins. L-am văzut apoi de mii de ori pe coridoarele redacției *Corriere*, dar îmi amintesc prea puțin de discuțiile noastre, dacă vom fi avut vreuna.

Buzzati era un nobil desăvîrșit, afabil dar nu prea expansiv, un ziarist zelos, poate îndrăgostit de meseria lui, un solitar foarte plăcut, destul de împăcat cu sine și cu viața. Ceva îmi spunea că arta lui Buzzati era una din acele flori care răsar printre crăpăturile ruinelor și în închipuirea mea credeam, speram să descopăr în el un antimodern prin adopțiune, nu chiar un milenarist, ci un tăgăduitor a ceea ce se întîmplă, unul din cei care refuză ceea ce există pentru faptul însuși că există.

Era numai în aparență așa. Buzzati mi se părea un om bine instalat în viața de toate zilele, neorgolios dar mulțumit de sine și de munca sa. Azi știu că aveam dreptate, dar și că greșeam în același timp. Buzzati nu respingea nimic din viață, în măsura în care ea era creatoare și aducătoare de obiecte și de *lucruri*. Obiectele erau pentru el o stavilă, un obstacol. O ușă care într-o bună zi s-ar fi putut deschide. Oare el a crezut cu adevărat în asta? Kafka nu, cu siguranță. Iată de ce e zadarnică orice comparație. Dar Dino, *naturaliter* creștin (chiar dacă păgîn ca toți artiștii) putea să se încapățineze să bată mai departe în ea aproape liniștit. Și așa a fost ani de zile, cu mai mică intensitate în ultimii, pentru că asprimea meseriei și boala amenințătoare îi îngreunaseră mîna.

Primele cărți ale lui Buzzati, *Bàrnabo*, *Deșertul tătarilor* și *Cei șapte mesageri* dezvoltă aceeași temă: eterna reîntoarcere și funcția aproape rituală a Așteptării. Mai tîrziu tematica sa s-a lărgit în mai multe direcții. Aceeași a rămas doar tendința de a da un sens, un suprasens nenumăratelor fantasmе din povestirile sale.

În artă, în literatură, Buzzati avea idei foarte simple. Datoria scriitorului e să se facă citit; restul nu are nici o importanță. Și mijlocul cel mai sigur de a se face citit e folosirea limbii vorbite. Buzzati n-a intrat niciodată în polemică cu confrerii, grupuri literare: pur și simplu le-a ignorat existența și rezultatul a fost că numărul cititorilor săi a crescut mereu fără să se formeze în jurul lui un clan de fanatici, de inițiați. Dar nu cred ca el să fi observat asta vreodată, absorbit cum era de munca sa.

Douăzeci și nouă de cărți, dintre care multe vor fi fost scrise într-un mic studio împodobit cu o mare ilustrație-aflș a lui Achille Beltramo, într-un du-te-vino de priteni, de necunoscuți, de pisălogi. O viață aparent liniștită, devotament pentru pictură, poate din cînd în cînd alpinism și cîteva călătorii, cîteva «servicii» în tînețe. Ar trebui să spun mult mai mult; dar numai atît îmi pare că mi-l amintește pe acel drag, generos și tăcut prieten care a fost pentru mine Dino Buzzati.

BUZZATI — POETUL MISTERULUI

Buzzati n-a știut niciodată că e Buzatti, nici cine era Buzzati. Se distra copios cînd îi spuneam că Buzzati e un cretin, care poartă în el un poet, căruia nu-i face altceva decît să-i transcrie cuvintele fără să înțeleagă ce înseamnă ele. Și nu era un paradox. Om de puțină lectură și cu judecată critică încredințată numai intuiției și bunului gust, Buzzati își ignora cu desăvîrșire valoarea și identitatea literară. Nu știa de unde vine, cărei familii aparținea, cine îi erau rudele. Alții i-au dezvăluit că strămoșul lui a fost Kafka. Dar el a aflat-o numai după ce a scris *Deșertul tătarilor*, a cărui inspirație o găsisese nu la Praga, ci în redacția ziarului *Corriere della Sera*, unde a lucrat ani și ani, în umbră, alături de colegi la fel de necunoscuți care îmbătrîneau în așteptarea gloriei, ca Drogo din faimoasa și fantomatica lui fortăreață.

Scria lent și chinuit, cu o caligrafie de copil care abia învață literele, întregită de mici desene deopotrivă de puerile. Lipsea în definitiv doar nota învățătoarei, iar aceea pe care și-o dădea el singur, era deobicei greșită. Cît merita covrigli lui trebuia să i se spună, pentru că el credea că erau cu gaură cei care îi ieșiseră fără — fie cît de rar, uneori îi reușeau și lui —, și viceversa. Era convins că *O dragoste* era cel mai frumos roman al lui, n-a observat niciodată culmea de magie, dincolo de aceea a tehnicii narative, atinsă în *Panică la Scala*, și se credea mai mult pictor decît scriitor.

Să îl explici lui Buzzati pe Buzzati era o inițiativă disperată, fiindcă refuza să vorbească despre el sau despre munca lui. Îl împiedica eleganța care a reprezentat ade-vărata etică a vieții sale. Buzzati era negația însăși a snobismului. Detesta așa numita « societate », n-a luat parte niciodată la consacrările ei. Dimpotrivă, avea o slăbiciune — el cel atît de fin și delicat — pentru vulgaritate, confundînd-o poate cu vitalitatea. Prefera saloanelor periferia. Figurile lui sînt o colecție de « lucruri din carne », obraznice și vițioase care ar putea degenera în obscen, dacă n-ar exista tușeul poetic al lui Buzzati, eleganța lui care să le salveze.

Ne obișnuisem să considerăm firesc tot ce venea de la el, chiar și lucrurile care sînt mai puțin obișnuite. Dacă într-o bună zi ar fi venit să-mi spună că a omorît pe cineva sau că a furat, aş fi găsit natural şi asta, şi m-aş fi angajat să jur fals în faţa judecătorului pentru a-i mărturisi nevinovăţia, pentru că nu ar fi fost un neadevăr. Cu închipuirea, Dino a comis crime cu nemiluita: erau jucăriile lui preferate. De fiecare dată, cu umorul său ca şi cel al lui Buster Keaton, ne povestea cîte una, atît de bine încadrată în circumstanţe şi de perfectă în toate amănuntele, încît Alfetra şi cu mine, ne priveam înspăimîntaţi la gîndul că o săvîrşise. Nimic nu era mai dezarmant, dar şi mai neliniştitor decît cinismul său candid. Cu cîterau mai serioase lucrurile pe care le făcea, cu atît avea aerul că le face în glumă.

La fel a fost şi cu moartea. Nu era curaj; pe Dino moartea îl teroriza, avea oroare de ea. Era credinţa într-o etică sau mai bine zis într-o estetică militară proprie, de *marş al lui Radetzky*. Prin cine ştie ce chemări ancestrale (era din Belluno) Buzzati avea cultul cazarmii şi al ritualurilor ei. Pînă şi într-o muncă de ziarist ca a noastră, întîmplătoare şi improvizată, el aducea ordinea, minuţiozitatea, zelul, punctualitatea ofiţerului de gardă, dar totdeauna cu un anumit aer de nepăsare. Unde îl puneau acolo stătea, poate chiar de pază la bidon. Şi aşa a vrut să stea—cu eşarfa în bandulieră, cu mănuşi, şi cureaua de la cască lăsată în jos — chiar la ultima încercare, fără să ceară ajutor, şi refuzînd ceea ce noi îi dăruiam. Din eleganţă.

Zi după zi l-am văzut îndepărtîndu-se asemenea eroului din una din povestirile sale, în afara timpului şi a spaţiului: tot mai singur, tot mai în umbră, şoaptă, murmur. Ştia tot, chiar înainte de a afla şi medicii. Din clipa aceea se retrăsese în tărîmul lui inaccesibil, şi răspundea chemărilor noastre îngheţîndu-ne pe buze minciunile generoase cu care-l mîngîiam. Nu accepta mila. O considera incompatibilă cu estetica sa militară. A plecat dintre noi ca un Buzzati şi tot ca el s-ar putea reîntoarce. Chiar şi asta ni s-ar părea cu totul firesc, ca una din numeroasele sale magii, sau ca ultima glumă a umorului său negru. Fiindcă, dacă există ceva dincolo de noi, nimeni nu l-a meritat mai mult decît Buzzati, care şi-a petrecut viaţa captînd mesaje şi descifrîndu-le pentru noi. S-ar putea ca şi el acum să ne lanseze vreunul. Cum să facem să-l recepţionăm? Numai datorită lui, Inefabilul ne vorbea. Şi, odată cu el, tocmai acesta ne lipseşte. Împreună cu Buzzati pleacă vocea tăcerii, se îndepărtează zînela, vrăjitoarele, magii, gnomii, prevestirile, fantasmele. Pleacă din viaţă Misterul. Şi ce ne rămîne în locul lor?

În româneşte de ŞTEFAN DELUREANU

Schițele lui Dino Buzzati

Înclinația lui Dino Buzzati pentru narațiunea alegorică e fără echivalent. Borges simulează demersul erudit, narează imperturbabil biografia violentă sau crudă, simulând atitudinea istoricului cu o egalitate a intonației ce amintește de prea uitatul Marcel Schwob. Personajul ori întâmplarea alegorică se întâlnesc și în atâtea alte texte: corbul evreu al lui Malamud, loteria lui Shirley Jackson. Nu cunosc însă alt autor la care schița să fie aproape sinonimă cu situația alegorică. Schițele prozatorului sexagenar rămân fidele procedeul practicat la treizeci de ani în cartea lui cea mai cunoscută, *Deșertul Tătarilor*.

Lectura celor câteva volume de schițe arată cum fascinația alegorică îl face pe Buzzati să treacă de la altă atitudine stilistică la procedeul predilect. *Progresiile*, din volumul *II Colombră* practică exerciții de stil: « La un recent congres literar a fost introdus în joacă un exercițiu de progresii: adică, din câteva rînduri, trebuie obținut un rezultat narativ tocmai prin dezvoltarea progresivă a unui subiect la alegere. Într-o comunicare fusese subliniată tendința spre prolixitate, comună multor producții moderne și, în răspunsul său, unul dintre congresiști își invitase colegii să demonstreze că instrumentele lor de lucru fac încă posibilă sinteza ». Progresiile sînt altceva decît un exercițiu de concentrare. Manipulează « instrumentul de lucru », limba, cu o virtuozitate rară în celelalte schițe, stilistic mult mai neutre, neevitînd locul comun, calificarea decolorată. În « progresii », cite o serie de « apelațiuni » înșiră șabloane fixînd un spectru larg de medii și situații: « Repede, un pup, puișorule ! . . . Cînd apăs aici, vă doare, excelență ? » Detergentul e un scurt monolog în care șabloanele stilistice ale comisvolajorului se sparg într-o scenă de viol și asasinat. Trec de la: « Scuzați-mă, doamnă, că vă deranjez la această oră . . . » la « Acuma nu mai spui nimic, ei ? . . . Ți-am spus că poți să te scoli. Ce ai ? Dumnezeu ! ce-am făcut ! »

Fără inventivitatea verbală a unui Queneau, Buzzati practică aici degajat travestirea stilistică. Exercițiile de stil se organizează curînd în structuri alegorice. Tinerii însăilează fragmente de cuvîntări contestatate în care în 1905, în 1925, în 1945, cite un reprezentant al noii generații « de fier » denunță în formule identice anchiloza înaintașilor. Ideea e tratată direct alegoric în *Vînătoarea de bătrîni*. În celelalte « progresii », câteva fraze soliloquate configurează străvechea scară a vieții. Publicul se amuză (« a fost o farsă, a fost o farsă ») de eforturile « căutătorului » care descoperă, în loc de teazar, neantul. Vendeta urmărită cu deznădejde se dovedește zadarnică.

Alegoria triumfă astfel și în « progresii ». Ipoteza unei concesi de ordin publicistic — schițele au apărut în presă, — e greu de susținut. Construcția stilizată, sobrietatea

alegorică au puțină putere de captație. Destinația gazetărească poate să fi înmulțit schițele, pentru că l-a obligat pe scriitor să alimenteze cu regularitate o rubrică de gazetă. De aici, câteodată, revenirea aceluiași semnificații în travestiri deosebite. De aici și tendința spre parabolă, spre sensul univoc și explicitat aproape didactic al citorva texte. Dar cascada alegoriilor e un mod de a scrie și a se întreba pe care romancierul italian l-a impus rubricii gazetărești.

Structura acestor situații alegorice are — de cele mai multe ori — o caracteristică simplitate. Cîteva întrebări fundamentale revin în termeni schimbați și se grupează în desene stilizate, austere. Revficatorii moderni ai alegoriei oscilează adesea între termenii străvechi și un material în care străbate mai direct aerul timpului. De aceea studiile foarte numeroase despre alegoria contemporană sînt silite să împrumute demersul criticii arhetipale. Redescoperă degliziările sau necesara acordare a unor vechi tipare la codurile momentului.

Schițele lui Buzzati desenează și ele cîte un decor împrumutînd cadrul arhaizant al basmului dar marcînd prin tonalitate deschiderea alegorică, caracterul de construcție ipotetică, la antipozii basmului și ai legendei în care ficțiunea se vrea dublare a realului: « De cînd am plecat să explorez regatul tatălui meu, mă îndepărtez în fiecare zi mai mult de oraș și știrile ce străbat pînă la mine sînt tot mai rare » (*Cei trei mesageri*). Alte cîteva schițe clădesc alegoria din piesele unui univers tehnologic. Una dintre semnificații este subjugarea omului prin dezvoltarea amețitoare a mașinii. *Depășirile* sînt curse frenetice de automobile. Naratorul e depășit, capătă puteri magice și-i depășește pe toți ceilalți, e din nou depășit de timp. În această schiță destinația publicistică este probabil vinovată de încheierea didactică, care traduce sensul alegoriei. Începutul mimează stilistic și prin accelerare narativă obsesia: « Am ochii ațintiți înaintea mea . . . nu e nici un minut de pierdut. Nenorocirea pentru cine întîrzie măcar o clipă, rămîne iremediabil în urmă . . . » Finalul introduce personificări, ca într-o moralitate medievală. « Da, da . . . așteaptă . . . da . . . ah ! acum îl recunosc foarte bine, e comandorul Orologiu . . . Și în automobil se află și soacra lui, contesa Clepsidra ! . . . » Travestirea umoristică nu poate deghiza faptul că Buzzati vrea să fie auzit — după o formulă mai veche a lui Thibaudet — și de către persoanele cu cornet acustic. Dar, de obicei, prozatorul lasă alegoriei necesara ei plurisemnificație, nu se trudește să schimbe răspunsurile sfînxului în maxime. O fată cade din vîrfurile unui imens zgîrie-nori, călătorește calm spre abis, privește prin ferestre, cochetează, fără a se opri din cădere. — « Sînt așteptată jos. Nu mă pot opri. Scuzați-mă, s-a înoptat. » Cînd se prăbușește, s-au ivit zorile altei zile. « Cine era ? întreabă omul care își ia micul dejun într-o cameră de la al douăzecilea etaj. — O bătrînă, o biată bătrînă decrepită. Părea înspăimîntată. » Cel doi privitori comentează: « Așa e totdeauna, mormăi bărbatul. La etajele astea vezi trecînd bătrîne . . . Da, dar măcar aici auzi cînd se zdrobesc de pămînt, observă nevasta lui. » Căderea capătă alte sensuri în *Ascensorul*. Nu mai e prăbușire, ci înfundare într-un subsol infinit. Cei trei izolați în cabină se desprind de relațiile convenționale; vor redeveni prizonierii convențiilor, cînd ascensorul va urca din nou.

Cele mai multe schițe construiesc situația alegorică din materiale obișnuite, potențate însă tragic. Ca un profil ce se deslușește din umbre suprapuse se desprinde o semnificație din mănunchiul subtextelor posibile. Schițele memorabile aleg semnificații alegorice din acest inventar intenționat modest, care nu evită, caută uneori banalul și îl încarcă de tensiune. Șapte etaje e compusă din segmente previzibile și creează tocmai prin previzibilitatea desfășurării sentimentul ineluctabilului. În spitalul unde este internat Giuseppe Corta, bolnavii sînt repartizați pe etaje, după gravitatea bolii lor. Nu mai este prăbușirea de la etajul cincisute ci coborîrea inevitabilă de la un etaj la altul, însoțită de fiecare dată de explicațiile convingătoare

ale medicilor pe care bolnavul le acceptă cu inepuizabilă capacitate de iluzionare. *Movilițele din grădină* este alegorie pură, schema narativă fiind o țesătură laxă, destinată să scoată la iveală desenul. Naratorul vede în copilărie ivindu-se o moviliță în grădină și află că a pierit o ființă apropiată: « Aici, în grădină, peluza s-a încrețit singură, pentru că e grădina dumitale și tot ceea ce ți se va întâmpla în viață se va răsfinge aici ». Movilițele se îndesesc, unele enorme; grădina odinioară netedă și ușor de străbătut s-a transformat în cîmp de luptă. Și naratorul visează la cel care într-o seară « se va împiedica de o movilă uitată în grădina lui și se va împiedica și noaptea următoare și se va gândi de fiecare dată — iertați-mă că mă amăgesc — cu o umbră de părere de rău la un tip numit Dino Buzzati. »

Există astfel în aceste schițe nu o minimalizare a pretextului alegoric ci un anumit eclecticism al punctelor de pornire. Reminiscențele clasice, ecurile livrești nu sînt respinse, uneori sînt indicate. *Haina vrăjită* are rezonanțe romantice. Finalul din *Il colombre* creează cu gravitate ironică o zoologie imaginară, inventariată ironic în maniera lui Borges. « *Il colombre* este un pește foarte mare, hidos la vedere și foarte rar. După diferitele mări și după locuitorii țărurilor, este numit de asemenea și *Kolambar*, *Kahlubra*, *calonga*, *Kali-balul*, *salung-gra*. Lucru ciudat, naturalistii îl ignorează. Unii susțin chiar că nu există ». Kafka e — firesc — prezent și altfel decît în alegerea alegoriilor. Este și greu unui constructor de alegorii din anii noștri să se desprindă de atmosfera și de ironia kafkiană. În orice caz, dacă orașul inaccesibil din *Inaugurarea drumului* poate fi pus în relație și cu alți înaintași, omul de afaceri transformat în broască (*A optsprezecea groapă*) trimite direct la autorul *Metamorfizei*. Buzzati recurge la pretexte preconfectionate și le racordează la tonul și la obsesiile proprii. *Turnul lui Solness*, devenit « Turnul Eiffel », accentuează ostilitatea comună față de aspirațiile nemărginite, față de eforturile de a se elibera de contingent. Povestitorul a participat la construcția unui turn infinit, pierdut în nori. Escadroane și batalioane îi silesc pe constructori « să amputeze la trei sute de metri poemul pe care l-am ridicat spre ceruri ». La Buzzati, taina vrăjită ca și coborîrea în infern sînt sterilizate de fantastic.

Există în orice discuție cu privire la fantastic riscul scolasticii categoriale, al construcțiilor care stabilesc entități estetice, le separă prin ziduri despărțitoare, le permit doar contactul prin labirintice coridoare. Conștienți că acest risc atîrnă deasupra distincțiilor de acest gen, trebuie să remarcăm modul diferit în care cîteva direcții din scrisul contemporan tratează alegoricul și fantasticul. Ivirea unei ordini surprinzătoare, care o contrazice și o turbură pe cea acceptată, este o trăsătură care revine în diferitele încercări de a defini conceptul foarte alunecos de fantastic. Opoziția directă sau implicată stilistic în tonul, în atitudinea naratorului, e generatoare de neliniște. Există și o scriitură care refuză să opteze între fantastic și alegoric, și construiește minușios planul neobișnuit, biblioteca lui Babel, zoologia fantastică. Trebuie reamintit Borges. Dar întoarcerea modernă la alegorie tratează cerebral faptul neobișnuit, îi dă caracterul unei ipoteze de lucru.

În mai mare măsură stau sub semn de întrebare la Buzzati motivele științifico-fantastice de care vorbesc mai mulți comentatori. Un roman, *Marele portret — Il grande ritratto* — are un asemenea punct de pornire, deși accentul nu cade în nici un caz pe anticipație. Cele cîteva schițe citate ca marcînd prezența fanteziei științifice — *All'indrogeno* (*Bomba cu hidrogen*), *Întîlnire cu Einstein* vehiculează și mai aproximative pretexte.

În cele cîteva schițe pomenite motivul sumar științific e doar o formă de modernizare a garderobei alegorice. Bomba cu hidrogen despre care naratorul își dă seama pînă la urmă că îl urmărește, că e îndreptată chiar asupra lui, nu aparține anticipației științifice în măsură mai mare decît picătura de apă care înfringe legile gravitației și

urcă treptele. E comună ambelor texte impresia de coșmar progresiv, de amenințare intensificată. Tot astfel, dacă — potrivit unui fel de clasificări zecimale critice — am considera științifico-fantastic epilogul cu privire la răspunderea savantului (*Întîlnire cu Einstein*), ar trebui să tratăm în același fel interviul fantezist cu descoperitorul relativității din Gog al lui G. Papini.

Pseudofantasticul ca fundație pentru clădirea alegorică, se întâlnește în scrisul lui Buzzati. Turnul care străpunge norii la infinit, ascensorul care se înfundă în regiunile subterane, căderea care durează o zi și o noapte au asemenea rosturi funcționale. Ca și magicienii care apar ca pe o scenă, cu funcții de iluzionști și nu de exploratori ai misteriosului.

Cu pornire din cotidian sau din neobișnuit, alegoria e construită în zecile de schițe prin câteva mișcări stilistice deosebite, avînd ca punct final unitatea unei vițiuni sumbre.

Deșertul Tătarilor, este scris cu o egalitate, cu o neutralitate stilistică raportabilă la des pomenitul « grad zero al stilului », pe care Roland Barthes nu l-a descoperit, dar l-a identificat mai clar. Deschiderea alegorică a romanului are loc imperceptibil, în cronică stilistic ștearsă, a existenței locotenentului Drago.

Mai multe dintre schițele care par a adopta mișcarea narativă a basmului — *Cei trei mesageri*, *Atacul marelui convoi* — au o neutralitate asemănătoare a stilului, relatează comportări, se feresc de calificări sau le aleg dintre cele mai decolorate. « Planeta căzu deodată. Marele Convoi se opri. Furtuna nu se hotăra să izbucnească. Corbii se învîrteau pe cer. Totul rămînea în așteptare . . . »

În total contrast este mobilitatea stilistică a citorva povestiri, a « progresiilor » și a « scurtelor întîmplări ». În ultimele două tipuri, monologul gesticulează. Tot astfel, un solilocviu simbolizează treptele vîrstelor : « Toc, toc, cine poate fi ? Tata cu darurile de Crăciun ». În *Creațiunea* sau în alte schițe cu pretexte pseudosacre (*Balonașul*, *Căderea unui sfînt*) stilul practică o variantă mai suplă a procedeelelor burlești. Vorbește familiar, mimînd ingenuitatea, despre sfîntul care renunță la fericirea mobilă a cerurilor pentru a reîntîlni elanul tinereții. Naivitatea simulată amintește de genul ascănător de povestiri ale lui Anatole France'. Dar există la Buzzati o impaciență stilistică, care îl face să puncteze narațiunea cu mici observații malițioase. « După masă, sfînții au obiceiul să se plimbe de-a lungul unei vaste galerii înălțate — înălțate la miliarde de ani lumină — între două ziduri de cristal încadrate de aluminiu. De fapt, plafon nu există. Plafonul e cerul — nimic altceva. Oricum, acolo sus nu plouă ».

Burlescul măsurat, reducerea dimensiunilor prin familiaritate mimează în *Creațiunea* stilul « management »-ului. Dumnezeu este un *super boss*, care trece în revistă invențiile propuse de îngeri.

Îndepărtarea de stilul neutru e maximă în câteva schițe cu ton direct confesiv. Sînt de obicei la persoana întîi. Nu neapărat. *Aniversare* mărturisește direct angoasa pe care o au cei conștienți de îmbătrînire. *Vinătorii de bătrîni* o spune prin intermediul unui personaj și printr-o alegorie cu cheie clară, aproape de parabolă. Tînărul care, potrivit unui ritual încetățenit, îl fugărește pe cincvagenar și-l împinge în hău, se transformă brusc, capătă o mască decrepită, devine la rîndul său victimă. În amîndouă schițele angoasa se percepe în respirația precipitată a stilului.

Nu avem iluzia că atitudinile stilistice descrise anterior s-ar putea separa foarte net. Alternarea se poate remarca în romane și chiar în cîte o povestire. Începută ca o narațiune distanțată, *Cei doi șoferi* devine curînd confesiune și sentiment al ireparabilului. Naratorul însoțește în automobil trupul mamei lui pe care mașina din față îl va duce spre a fi înhumat în alt oraș. Solilocviul rememorează toate prilejurile de bucurii mărunte pe care nepăsarea naratorului le-a refuzat dragostei materne.

Sentimentul ireparabilului răstoarnă, într-o viziune în întregime neagră, aserțiunile nietzscheene. Nu bucuria este eternă, ci regretul, conștiința imposibilității de a repara. « Orice durere adevărată e scrisă pe plăcile unei substanțe misterioase în comparație cu care granitul pare moale. Nu e de ajuns o eternitate pentru a o șterge. Peste miliarde de secole suferința și singurătatea mamei mele, provocate de mine, vor mai exista încă ».

Stilul lui Buzzati trădează această oscilare între impasibilitatea măștii și confesiune. Impasibilitatea cu care ni se propun enigme narative e îndulcită uneori de tandrețe, arareori întreruptă de strigăt, ca în *Cei doi șoferi*.

Neutralitatea stilistică nu e o formulă *passé-partout*. Sprijinite pe intonația egală, confruntate cu întâmplarea plurisemnificativă, formulele decolorate capătă îndreptățire, alcătuiesc masca imperturbabilă. E o situație asemănătoare cu aceea a unora dintre motivele alegorice pe care le pune în circulație Buzzati. În amândouă cazurile iese la lumină riscul simplificator al grilelor, al modelelor sau enumerărilor care ar pune în paranteză contextul unic. Punctate într-o listă, mai multe dintre asemenea motive ar părea hiperbanalizate, reductibile la cite un loc comun: « lumea e un infern », « drumul vieții se petrece ca într-un tren », « dragostea maternă învinge toate ». Reutilizarea alegorică a acestor locuri comune nu se realizează totdeauna cu rezultate la fel de fericite. Dar « motivul trenului » capătă la Buzzati altă tensiune. Trenul lui Buzzati e viteză oarbă, fără țel, frenezie care lasă în urmă afecțiunile. « Grăbește-te, domnule mecanic. Cum arăți, cum te cheamă ? Nu te cunosc, nu te-am văzut niciodată . . . Dar, în numele lui Dumnezeu, nu slăbi, nu te lăsa cuprins de somn. Poate că mâine vom ajunge. » (*Expresul*). Este goana prin necunoscut, în care accentul cade pe spațiul închis, fără contact. Lumea exterioară e o succesiune de fețe care trădează neliniștea. Spaima obscură se strecoară printre călători, se intensifică. Trenul trece, fără a se opri, prin gări goale. Se aude de departe un glas de femeie strigând după ajutor (*Ceva s-a întâmplat*). Povestirea aceasta, în care frenezia goanei fără țel e inseparabilă de angoasă, caracterizează o dimensiune principală a schișelor.

Modelele și drumul

Paginile critice — cunosc o singură monografie, cea a lui Fausto Gianfranceschi, dar bibliografia comentariilor cuprinde destul de multe studii ori capitole din volume de sinteză — urmează de mai multe ori o mișcare critică asemănătoare. Pomenesc de sursele care s-au propus cu privire la Buzzati, le înșiră minuțios, tocmai pentru a sublinia prin excese comparatiste și prin mania disproporționată a referirilor, originalitatea scriitorului. Nu ezită să repete câteodată și binecunoscutele adevăruri cu privire la punctele de pornire inevitabile, variațiunile pe tema « nimeni nu creează din nimic ». După ce alcătuiește o impresionantă listă de caracterizări atribuite prozei lui Buzzati, listă atât de lungă încât devine pleonastică: « simbolul, metaforic, metafizic, emblematic, misterios, grotesc, absurd, magic, ambiguu, . . . alegoric . . . legendarul . . . suprarealul, neliniștitorul, moralismul, pesimismul, . . . », Gianfranceschi adaugă: « Tot atât de vast e câmpul referințelor la autori care și-ar fi exercitat mai mult sau mai puțin direct influența asupra lui Buzzati, de la Kafka, la Poe, Gogol, Kipling, Maeterlinck, Chamisso, Hoffmann, Hamsun, Mann și am putea să lungim citatele ».

Este un procedeu cunoscut și de de multe ori justificat în instrumentarul retoric al criticii. O pledoarie în favoarea unui artist — chiar dacă anvergura artistului respectiv face inutile pledoariile — își propune să compromită Ideea de influență,

concepută ca o subordonare, alcătuind asemenea liste de referințe. Înșirate, numele se egalizează.

Analogiile cu Hoffmann, Gogol sau Poe se susțin greu. Împrumutul de motive aflate în circulație în fantasticul romantic nu-l apropie prea mult pe Buzzati de artiștii foarte diferiți între ei și de care-l separă nu numai un secol ci, mai ales, intonația și atmosfera.

Raportul cu Kafka are altă importanță. Nu poate fi redus la reluări de motive, deși se pot recunoaște și astfel de înrudiri parțiale. Acestea par mai apropiate, pentru că nu mai aparțin doar recuzitei unei epoci, trimit la texte și la motive recognoscibil kafiene. Transformarea în broască are alte finalități în *A douăsprezecea groapă* decât în *Metamorfoza*. Nu e trecerea kafkiană la dimensiunile și la perspectiva unui univers inferior, ci capăt inexorabil de drum. Oboseala omului de afaceri devine suferința broscuului uriaș care expiră pe terenul de golf. Dar involuția speciilor, convertirea umanului în forme biologice repulsive și disperarea sînt aici kafiene. Rezonanțe din *Colonia penitenciară* se percep în alte schițe. Pedepsa, mecanismele justiției instituționalizate ori spontane funcționează și în aceste texte (*Nu așteptam altceva, Salvarea condamnatului*) în mod absurd și cu o cruzime arbitrară. Obsesiile proprii lui Buzzati intervin în amîndouă schițele. Confruntat cu o mulțime oarbă, individul o înșeală, mizînd pe cruzimea și ostilitatea judecătorilor săi sau cade victimă linșajului.

Relațiile acestea parțiale — reluările de motive — le reproduc pe cele de ansamblu, relevă și filiația și diferențele. Împreună cu o bună parte din proza și teatrul contemporan, Buzzati e tributار scriitorului care a reinventat alegoria. Înutil de adăugat că practicarea unui limbaj pus în circulație pe la 1920 și valorificat literar după un sfert de secol nu implică ierarhizări ori, în speță, temeri fără sens de epigonism. Beckett are cel mai puțin nevoie de pledoarii care să-l apere de datoria față de Kafka. Dar ca și întreg neoalegorismul deceniilor noastre, e inseparabil de limbajul predecesorului.

Fausto Gianfranceschi sesizează o diferență fundamentală între prozatorul contemporan și înaintașul său, explicînd-o însă — ceea ce constituie una din cheile principale ale monografiei sale — prin viziunea creștină a lui Buzzati: « Ca și analogiile, diferențele sînt notabile și evidente. În timp ce Kafka e omul angoasei totale, mereu urmărit și mereu acuzat în fața unui tribunal misterios, Buzzati e și omul pietății și al speranței în răscumpărare, al iubirii și al participării sincere la vlașă sub toate manifestările ei . . . De fapt, ceea ce diferențiază pe cei doi autori e linia subtilă de separație între tradiția ebraică și întregirea ei creștină »

Simetria e ispititoare. Diferența, deși mai puțin tranșantă, era implicată și în pomenitele tipuri stilistice, ca și în atitudinile implicate. Neutralitatea stilistică a lui Kafka e permanentă, chiar cînd accentele diferă, cînd o anumită armonică se impune — anxietatea ori umorul negru. Alternările lui Buzzati de la constatarea despuată, care dominează în *Deșertul Tătarilor* și în atîtea schițe, la mimarea, diferențierea stilului din *Progresii* ori la o comunicare direct lirică este simptomatică și pentru modificările de atitudine. Nici aici simetriile nu se susțin. Textul liricizat nu e de loc destinat speranței și luminii. *Cei doi șoferi*, cu tonul aproape mărturisit autobiografic, proiectează deznădejdea pe ecranul eternității. Colțurile de lumină sînt dezvăluite cu zîmbet ambiguu într-o întîmplare alegerică (« amăgit sau nu » în *Magicianul*) ori printr-o hiperbolă care e împinsă pînă la fantastic. În *Oul* iubirea maternă înfrînge forțele reunite ale tuturor statelor și obține oul de ciocolată de care a fost frustrată fetița. Există la Buzzati o mobilitate de atitudini care nu-l transformă în optimist, nu evită dominarea neliniștil, dar îl diferențiază de Kafka. Neliniștile se structurează și ele altfel, se concentrează în jurul unui sentiment devorator al tim-

pulul, al ireversibilității, distinct de implacabilele mecanisme kafkieni, situate într-un timp alb.

În ce măsură se poate remarca o modificare a acestor atitudini și a constelațiilor stilistice? Se poate distinge o evoluție care ar face mai oportună discutarea scrierilor lui Buzzati pe etape?

Datele biografiei scriitorului, stins anul trecut, ar putea surprinde pe cel tentat să caute în text profilul autorului. Cititorul atent la glasul unui neliniștit se va mira aflând că Buzzati a practicat intens sportul; e drept că nu cel de teren și performanțe, ci alpinismul, schiul, vânătoarea de animale montane.

Născut la Belluno, în 1906, Dino Buzzati a studiat dreptul din respect pentru tradiția familiei (a fost fiul unui profesor de drept internațional, dar fără a fructifica profesional aceste studii). Profesia existenței întregi a fost gazetăria, în care a pătruns la 22 de ani. A rămas până la sfârșitul vieții în redacția lui *Corriere della Sera*, corespondent de război, conducătorul unui supliment literar, « corespondent special » în străinătate, ceea ce l-a făcut să călătorească mult. Un volum postum, recent apărut — *Cronici terestre* — adună 99 dintre articolele și reportajele a peste patru decenii de publicistică.

Povestirea de debut, *Barnabo, omul munților* — categorisită într-unele enumerări bibliografice în genul atotîncăpător al romanului — scrisă, se pare, înainte de 1930, a apărut în 1933. *Secretul pădurii bătrine* e din 1935, iar *Deșertul Tătarilor*, care i-a adus notorietatea, din 1940. Volumele următoare au alternat culegerile de povestiri — *Cei șapte mesageri* (1942), *Spaimă la Scala* (1948), *Prăbușirea Balivernei* (1954), *Chiar în acea clipă* (1955) (din primele trei s-a alcătuit selecția *60 de povestiri*) *Il Colombre* (1966) (titlul intraductibil desemnând un animal imaginar) și romanele *Marele portret* (1960) și *O iubire* (1966). Sînt titluri principale la care se adaugă piesa *Un caz clinic*, 1953 (care dezvoltă schița *Șapte etaje*), librete de operă și o activitate remarcabilă de pictor și chiar de scenograf.

Sub forma lor brută și în relații mărunțite, faptele biografice se discern cu greu în operă. Distilarea alegorică nu a lăsat să pătrundă nici experiențele corespondentului de război, nici pe acelea ale reporterului și călătorului. Culorile exotice fac parte la Buzzati dintr-un Orient mitologic și nu din acela contemporan, rezervat reportajelor. Austeritatea alegoriei lasă loc minim și percepției pictorului.

Schițele se resimt de finalitatea publicistică mai ales prin preferința însăși pentru gen, prin frecvența acestuia într-o operă cantitativ nu foarte bogată. Minus cele câteva concesiuni pomenite, explicitări ale alegoriei sau repetări, cele două moduri narative nu pot fi ierarhizate, coexistă. Gazetăria a dat un impuls și o manieră de a nara. Dar cele două lumi — a reporterului și a autorului de povestiri — rămîn foarte diferite. Situația e destul de rară.

Emilio Cecchi a vorbit în 1949, referindu-se la *Spaimă la Scala*, de o « reelaborare continuă a propriilor teme fundamentale », constatînd că Buzzati părea în acel moment înclinat « să se încredințeze mai puțin exclusiv imaginației și să aprofundeze contactul cu realul ». E de notat că în paginile din *Istoria literaturii italiene*, pe care i le-a consacrat după 20 de ani, Cecchi nu a mai reluat observația care cuprinsese o speranță și un sfat, deși între timp apăruse *Un amore*, cu o intrigă în aparență inspirată din anecdotic și cotidian, cu tema cunoscută a omului în pragul bătrîneții, prizonier al legăturii cu o prostituată tînără. Apăruse și *Prăbușirea Balivernei*, în care era pomenită bomba cu hidrogen sau *Il colombre*, unde se vorbește de *Armele secrete* și e explorat *Infernul secolului*.

Textul mai vechi, al lui Cecchi, trăda greutatea încercată chiar de către o personalitate critică de anvergură, de a se adapta la limbaul neoalegorismului. Chiar în comentariile din 1969 datorita față de Kafka pare supraevaluată. Dar formula cu

privire la « reelaborarea continuă a propriilor teme fundamentale » nu e o precauție retorică. Cecchi a intuit în modificările de motive, revenirile, persistențele obsequante. În raport nu numai cu *Deșertul Tătarilor*, ci și cu ultimul volum de povestiri, modificările există, aluziile la contemporaneitate se înmulțesc. Bucata care dă titlul volumului *Spaimă la Scala* e situată în atmosfera de după război. Spaima pentru moment nefondată este provocată de iminența unei lovituri destat. Dar accentul cade pe panica progresivă și pe dezgolirea caracterelor, pe izbucnirea meschinăriilor. Materialele diferă de alegoriile mai puțin localizate temporal din *Cei șapte mesageri*, care adoptă tonul legendei și pe cel al narațiunii orientale. Dar cu materiale diferite, concepția arhitecturală e aceeași ca și atmosfera. Schițele de după 1948 vorbesc mai ales de condiția omului modern, desemnând într-un peisaj asemănător condiția omului, pur și simplu.

Timp și speranță

Fausto Gianfranceschi crede a descoperi la Buzzati o viziune unitară. Sondajele criticului italian sînt făcute laborios, pe puncte. Marile « teme » — « cronologia, locurile, iluzia timpului, ideologia morții, speranța » — sînt examinate separat de « modul tipic al autorului de a transpune lumea ideilor și speranțelor sale în creația literară »¹. (Alura didactică a procedeeului e dezmințită, de altfel, de pătrunzătoare observații parțiale și de raportări interesante.) Astfel, este comparația între universul lui Buzzati și cel al lui Hieronymus Bosch (Buzzati a scris și o introduce la un album de reproducere din Bosch).

Separația dintre motive și concepție — oricînd discutabilă — se suține cel mai greu în scrisul alegoric. Polyvalența alegorică poate îngădui unui critic să caute un cîmp de forțe, accente, reveniri și refuzuri, dar nu desenul net al unei construcții de idei. La capătul monografiei sale, Gianfranceschi socotește a fi descoperit paternul. Analogia cu Bosch și o referire la Caillois, care vorbește de « lumea sistematică » a pictorului flamand, îl îndeamnă să caute o similară configurație sistematică la Buzzati. *Enigma se dezleagă* se intitulează victorios un paragraf din monografia lui Gianfranceschi. Se fac referiri la tradiția manieristă identificată de Hocke, e citat un fragment dintr-un articol al lui Buzzati, care vorbește de « o lume încă inexplorată, unde acționează energii, curenți corespondențe ce scapă totdeauna posibilităților noastre de control ». Ceea ce unifică tendința spre simbol, prezența imprevizibilului și a absurdului și angoasa temporală, chiar și moralismul stăruitor, este « o viziune magico-alchimică asupra realității » . . . « Omul erei științifice și progresiste » e la Buzzati — în lectura lui Gianfranceschi — candidatul la infern (*Călătorie în infernul secolului*). Drumurile libertății » se descifrează prin mijlocirea fanteziei și a « intuiției invizibilului »². Concluziile monografistului trimit implicit la viziunea creștină pe care criticul crezuse a o descifra mai înainte și care ar unifica dispararea și punctele de lumină, interpretate în termeni de redempțiune și grație.

În filele de jurnal din jurul lui 1930, André Gide își mărturisea iritarea în fața interpretărilor care se străduiau să anexeze la o viziune catolică pe cei mai diverși artiști. Comentariile lui Gianfranceschi sînt mai precaute, dar interpretarea « sistematică », dînd lumii alegorice rigoare și sens univoc, e condamnată la contradicții și la moduri forțate de lectură. E greu de conciliat refuzul criticului de a adopta lănturile psihologice, istorice ori sociologice cu afirmația convingătoare din final, care vede la Buzzati o reacție datată a omului modern în fața unei realități inuman tehnice.

¹ Gianfranceschi, op. cit. p. 125.

² Gianfranceschi, op. cit. p. 166.

cizate. Motive eterogene, « goticismul », reîntoarcerea la atmosfera și miturile Nordului — alături de « orientalismul » altor povestiri pledează în același sens ca și fetișizarea automobilului ori celelalte forme de frenezie tehnică.

Lectura forțată a comentatorului stingherește când e vorba de *Ciinele care l-a văzut pe Dumnezeu*. Povestirea aceasta despre un sat de ateii în care prezența ciinelui unui ermit devine un fel de cenzură morală, se încheie cu un efect de surpriză. Ciinele ermitului murise de mult, o dată cu stăpînul său, și animalul care imprima în sat spaima de prezența divină era un inconștient impostor. Pentru brutarul care încearcă să se tirguiască cu Divinitatea și care fură din pîinea săracului, ca și pentru ceilalți săteni, conștiința morală se află la nivelul stomacului sau al epigastrului. Textul are rezonanțe ironice notate de mai toate celelalte comentarii. E un exces de sistematizare să descoperi aici grația, în sensul ei teologic, așa cum o face Franceschini.

Spaimele și licăririle de speranță pot fi cu greu unificate la Buzzati într-o viziune consecvent religioasă. Scriitorul privește cu simpatie « credința ingenuă », « la foi du charbonnier », dar nu i-o putem atribui. Mitologia naivă (*Prăbușirea sfîntului*) e reprodusă cu ironie bonomă.

Universul lui Buzzati nu e unificat de afirmații ci de anxietăți și întrebări pentru care ambiguitatea alegoriei e întruparea optimă. Ezitarea, alternarea fac parte din viziunea aceasta anxioasă care, în ciuda unor pasaje răzlețe, nu se lasă introdusă într-un sistem coerent, fie el magico-alchimic, nici nu se deschide cu o cheie unică. Permite doar configurații de motive obsesionale.

Timpul devenit personaj omniprezent e un principiu de organizare a acestor motive. Timpul, inamic direct, ca și bomba cu hidrogen, « cu adresă personală », timpul, tactician viclean, ori timpul iluzoriu. Narațiunea alegorică și confesiunea întregesc această punere sub acuzare, de cele mai multe ori discretă, devenită citeodată întrebare directă ori chiar lamentație.

Măștile timpului sînt nenumărate. E scurgere, așteptare mereu înșelată sau eveniment brusc prin care se afirmă o forță neliniștitoare (*În acel moment precis . . .*). Subtextul e frecvent speranța dezmințită. Luarea de conștiință a zădărniceii se petrece într-un moment fără întoarcere posibilă. În scrierea pe care Buzzati a considerat-o « cartea vîlșii sale », actul eroic așteptat de Drogo, înfruntarea dușmanului enigmatic, se profilează cînd personajul nu mai e în stare nici să aspire la el. O eroare de descifrare a indiciilor obscure pe care ni le oferă realul deformează o întreagă existență. Stefano Roi se va feri toată viața de marea unde îl pîndește *Il colombre*, fiara mitică. Va afla prea tîrziu că mesajul de care s-a ferit era fericirea.

Jocul cu timpul e convertit stăruitor în alegorii ale spațiului și ale mișcării intens stilizate. Buzzati, pictorul, e puțin prezent într-o proză în care — cu cîteva excepții — faptele și cadrul sînt doar înveliș, sînt colorate sumar. Dar graficianul stilizează. Detaliile converg spre a da desenului alegoric prezență care — am văzut-o — revivifică locul comun. *Prăbușirea* — cea mai banală metaforă — a unei existențe ratate, involuate, devine condiție a speciei. Fata care trece pe lingă sutele de etaje cochetînd cu privitorii, întîmpină cu inconștiență cursele timpului. Crampizarea de iluzii, de automatisme, de un decor care crapă, dau alte întrupări așteptării fără șanse a lui Drogo. Personajele din *Și totuși bate la ușă* sau din *Șobolanii neagă pericolul* care îi pîndește refuzînd să-l desemneze verbal. Se feresc să vorbească de inundația care a atins pragul ori de animalele care infestază vila. Ca și *Prăbușirea*, cele două schițe confirmă eclectismul lui Buzzati în alegerea punctului de pornire alegoric. În diferitele lor variante, inundația, presiunea apelor și poziția omului confruntat cu ele par materiale metaforice și alegorice banalizate. O piesă celebră dintre cele două războaie era intitulată *Oameni pe un bloc de gheață*; titlul era comentat de

un personaj care explica destul de didactic metafora. Raportul cu Buzzati e neprobabil. Dar se poate glosa cu privire la înrudirile dintre fortul lui Drogo și castelul kafkian.

Inventivitatea alegorică a lui Buzzati nu are nevoie de pledoarii. Exemple cu tensiune maximă se oferă ușor : picătura ce sfidează gravitatea și urcă implacabil treptele, trenul din goana căruia călătorul simte crescând spaima din jur, spaimă rămasă nedezlegată pentru că trenul nu se oprește în nici o gară. *Cei șapte mesageri*, una dintre primele schițe, traduce conștiința ireversibilului într-un joc aproape matematic. Prințul care explorează imperiul nesfârșit al tatălui său trimite mesageri care se întorc cu vești tot mai învechite, mai alterate de timp, cu cât crește spațiul pe care-l au de străbătut : « Tu ești ultima mea legătură cu ei, Domenico. Al cincilea mesager, Ettore, care mă va ajunge cu voia Domnului, peste un an și opt luni, nu va putea pleca din nou, pentru că nu va mai fi vreme să se reîntoarcă . . . Observ cum, zi cu zi, pe măsură ce înaintez spre ținta improbabilă, pe cer lucește o lumină neobișnuită . . . cum plantele, munții, fluviile pe care le traversăm par din altă esență decât a noastră . . . Încă o dată voi strânge tabăra în timp ce Domenico va dispărea la orizont de partea opusă, pentru a duce îndepărtatei cetăți mesajul meu inutil ».

Volumul *Cei șapte mesageri* a apărut în 1942. După un sfert de veac, scriitorul sexagenar avea să înmulțească în *Il colambre* alegoriile inutilității de a restabili comunicarea cu trecutul. Ireversibilitatea devine obsesie a îmbătrînirii și ruptură între generații. În *Vindătoarea de bătrâni* goana frenetică este fugărire de coșmar. Supuși timpului, urmăritorii se preschimbă brusc în urmăriți. În același volum, *Aniversarea din Istorioare pentru seară*, renunță la limbajul alegoric, păstrează doar calculele și confruntările. Un pasaj faimos din Proust vorbește de imposibilitatea realizării proprii îmbătrîniri, de șocul produs când cuvintele și felul altora de a te privi îți impun un adevăr pe care-l accepți doar intelectual. Textul lui Buzzati e zbatere în fața calendarului. Oglinda proustiană oferită de alții e înlocuită prin raportări la existențele scurte de artiști : « Amedeo Modigliani, 1888—1920, treizeci și șase de ani doar. De aș fi fost în locul lui, aș fi fost de douăzeci și doi de ani cadavru . . . Ajuns aici, simt senzația unei prăbușiri, remușcare pentru timpul irosit, amețea vidului . . . » Dar naratorul mărturisit autobiografic caută punctele de continuitate, sprijinul împotriva scurgerii cu sens unic : « Veți rîde de mine, dar de la treizeci de ani și pînă acum nu observ nici o diferență apreciabilă, modul meu de viață nu s-a schimbat . . . Să mă explic : poate că lucrez doar patru ore fără întrerupere, iar odinioară continuam fără greutate vreme de opt ore. Dar lucrez în același mod ». Mai subtil decât Maria Gron — care neagă inundația refuzînd s-o pomenească — naratorul se apără de bătrînețe cu vorbe. Capacitatea de a se autoiluziona e aici similară. Dar e a clipei. Obsesiile timpului sînt de cele mai multe ori tragice. Întrebările sînt puse mereu diferit. Culorile sînt asemănătoare.

Există excepții, frînturi luminoase, care nu neagă ireversibilul, înșelătoria timpului, dar descoperă prețul clipei. Fiecare moment există, inestimabil și nerepetabil. Un an e plămădit din fapte care « nu se vor mai repeta . . . erau unice și perfecte în mizeria lor și . . . Da. 1960, cu toate necazurile lui, a fost un an superb, ceva rămas în istorie și uimitor, de care toată viața îmi voi aminti cu dragoste ». E altă latură antinietscheană, mai puțin sumbră. Eterna reîntoarcere pe ecranul infinitului e negată sau ignorată la scara umană. Irepetabilitatea reabilitează timpul uman.

Întîlnim în această austeră literatură a neliniștii fragmente în care clipa e savurată, percepută plenar. S-a vorbit în comentarii de « epifanii » într-un sens mai larg decât la Joyce. La Buzzati există și aici alternare. Sînt pagini în care conștiința neliniștită descoperă terifiantul sub splendoarea aparentă. O povestire din *Il colambre* se intitulează ironic *Dulce noapte*. O grădină într-o noapte cu lună. « Nu am mai

văzut vreodată asemenea pace » — comentează un personaj pentru a izgoni neliniștile obscure ale iubitei lui. — « În acel moment precis », formula predilectă pentru Buzzati, — insectele din grădină se urmăresc și se extermină. « Teroarea, spaima, masacrul, agonia, moartea pentru mii și mii de făpturi ale Domnului plămădesc somnul nocturn al unei grădini de trezeci de metri pe douăzeci. Și același lucru se întâmplă pe cimpiile din jur, același lucru dincolo de munți. Și pe întreaga suprafață, a lumii, pretutindeni, se întâmplă la fel de îndată ce s-a lăsat noaptea : exterminare, nimicire, carnaj. Și când se risipește noaptea și apare soarele, începe alt măcel . . . » Stilizarea unui adevăr elementar, sensibilizarea cu intensitate de coșmar a ceea ce există dincolo de aparențe justifică în acest caz apropierea de Bosch. Dar tot în *Il colombre*, *Căderea unui sfânt*, descoperă savoarea și prețul perisabilului. Sfântul Ermogene zărește o clipă, într-o odaie, în inima unui oraș, « un grup de tineri care stau de vorbă în timp ce lucesc zorile ». « A văzut, doar o clipă, i-a văzut pe tineri — bărbați și femei — la porțile vieții, a recunoscut teribila speranță de la douăzeci de ani, pe care o credea uitată, a redescoperit forța, greutatea, geamătul, disperarea, apriga putere a tinereții cu acea imensă disponibilitate de viitor ». Ca un alt Luceafăr, Ermogene renunță la calmul frigid al Paradisului, reia totul de la început, cu toate riscurile, se întrupează într-un tânăr de douăzeci de ani, care înaintează cu mîna întinsă spre ceilalți tineri din cameră.

Punctele luminoase sînt răzlețe, dar nu neglijabile. Dragostea maternă din *Oul*, care înfruntă armate planetare, nu e reductibilă la un produs al instinctului. Plăsmuirea artistică nu asigură imposibile eternități, dar are o strălucire tonifiantă, « rănește noaptea cu o scînteie », pentru a parafraza un vers memorabil al lui Beniuc. Cele mai multe schițe ale lui Buzzati pomenesc de artă și de artiști în registrul sarcasmului, fac referiri la orgoliu și invidie (*Muzicianul invidios — Paura alla Scala*), la impostura volubilă (*Criticul de artă*). Ultima e citabilă pentru neîncrederea arătată față de arta abstractă pusă pe plan de egalitate cu comentariul snob. E bizar că pictorul Buzzati, care s-a arătat interesat de unele direcții experimentale în plastică, cel puțin în privința benzii desenate, lasă aici deschisă o posibilă interpretare fillstină, ecuația între experimentul abstract și impostură. Pamfletul antiabstracționist e aici la un nivel de facilitate ce pare menit să satisfacă prejudecățile conformiste. *Secretul scriitorului (Il colombre)* dă parabolei un sens mai grav, deși nu lipsit de un subtext amar. Scriitorul de succes, hotărît să renunțe la orice concesie, să « scrie adevăratele lui cărți », lasă posterității « 12 capodopere ». Moștenitorii găsesc doar 12 dosare pline cu hîrtii albe. Este — aproape identică — situația din *Capodopera necunoscută* a lui Balzac. Și acolo pictorul care caută absolutul în finețea trăsăturii de penel și în tratarea luminii lasă pe pînza albă doar o aglomerație de culori.

Cu sfială, ca un moment fugitiv ca și viziunea sfîntului Ermogene, e afirmată creația în *Magicianul*. Stimulat de sarcasmul enigmaticului profesor Schiassi, naratorul — scriitor — afirmă : « Dar dacă povestirile ce se vor scrie, tablourile ce se vor picta, muzicile ce se vor compune, lucrurile nebunești, inutile și incompreensibile de care vorbești, vor fi totuși punctul cel mai înalt al omului, dreptul său autentic. Da . . . aceste idioții de care vorbești vor fi încă lucrul care nedeosebește de animale . . . Și în ziua în care nuse vor mai făuri asemenea idioții, oamenii vor ajunge niște mizerabili viermi goi, ca în timpul cavelnelor. Pentru că diferența dintre o termitieră și un dig ridicat de castori și miracolele tehnicii moderne e o diferență minusculă, un fleac, în raport cu aceea care separă aceeași termitieră de . . . de . . . — De o poezie ermetică de zece versuri, de exemplu — sugeră malițios Schiassi. — Da, de o poezie, chiar în aparență indescifrabilă, chiar numai de cinci versuri. Ar fi de ajuns încercarea de a scrie, chiar dacă e eșuată . . . » Încheierea e caracteristică : « Amăgit sau nu, mă simțeam totuși altul, liber și sigur de mine ».

Este unul dintre termenii antitezei pascallene, raportat la artă. Conștiința mizeriei neagă mizeria, dă dimensiunea opusă. Conștiința creației, chiar imperfectă, chiar veleitară, dă tonicitate, fie ea ipotetică, momentană. « Illuso o meno » — amăgit sau nu . . . Bucuria, speranța, creația sînt epifanii, scînteieri de o clipă, nu mai puțin intense. Ele nu anulează lamentarea solitudinii care domină scrisul lui Buzzati, refuzul izolat al unui univers frenetic și hipertehnizat. Să explici aceste lumini în termeni de grație și de redempțiune, să le unifici într-o viziune catolică, consecvent iraționalistă și arhaizantă, cum o încearcă Gianfranceschi, e extrapolare. Poetul alegoriilor polisemnificative nu și-a clădit un univers de sensuri riguros articulat. Dar aceste puncte de lumină nu sînt doar rezistență verbală . . . « un mijloc mai iscusit de adaptare prin slăbiciune », cum îl caracterizează pe scriitor, citîndu-l pe Adorno, Elio Bartolini. Ele diferențiază universul lui Buzzati de tonurile consecvent întunecate ale lui Beckett. « Movilița din grădină » pe care a înălțat-o Buzzati e fosforescentă.

O FABULĂ A ZBORULUI

PESCĂRUȘUL JONATHAN LIVINGSTON

RICHARD BACH

*Adevăratului Pescăruș Jonathan
care trăiește în noi toți*

Partea întâi

Era dimineață și

un soare proaspăt strălucea în aur peste clipocitul mării domoale.

La o milă de țărm, o barcă de pescari legase prietenie cu apa, iar chemarea pentru Breakfast Flock * scînteia în aer pînă cînd apărură un stol de o mie de pescăruși care încercau, zvicnind și zbatîndu-se, să obțină cîteva firimituri de hrană. Începea o nouă zi de muncă.

Dar departe și singur, străin de orice barcă și țărm, Pescărușul Jonathan Livingston exersa. La trei sute de picioare înălțime, el își coborî picioarele palmate, își ridică ciocul străduindu-se să-și mențină, cu greutate, aripile într-un arc dureros. Acesta îi îngăduia să zboare nespus de încet, și-acum el încetinisese pînă ce vîntul îi devenea doar o șoaptă-n obraz, iar oceanul stătea neclintit sub el. Își îngusta ochii într-o concentrare cumplită, își ținea răsufierea, își acorda aripile . . . încă . . . încă puțin. Penele i se zburliară, se afla în limită de viteză și căzu.

* Breakfast Flock este numele prin care autorul indică organizarea stolului în vederea obținerii hranei de dimineață
(breakfast=micul dejun) N. tr.

Pescărușii, după cum știți, nu șovăie, n-ating niciodată acest prag. A se poticni în zbor este pentru ei rușine și mare ocară.

Dar Pescărușul Jonathan Livingston, fără a se rușina, își întinse din nou aripile în arcuțel tremurător, — mai încet, și mai încet, și poticnindu-se din nou — nu era o pasăre ca oricare.

Cei mai mulți pescăruși nu caută să învețe decât elementele de bază ale zborului — cum să ajungă de pe mal pînă la hrană și înapoi. Pentru cei mai mulți pescăruși, nu zborul contează, ci hrana. Dar pentru acest pescăruș, zborul era totuși, nu hrana. Mai mult decât orice pe lume, Pescărușul Jonathan Livingston îi plăcea să zboare.

Acest fel de a gândi, observase și el, nu este deloc mijlocul prin care să devină popular printre celelalte păsări. Chiar și părinții lui se îngroziseră văzînd că Jonathan își petrecea zile întregi de unul singur, făcînd sute de planări joase, exersînd.

Nu știa de ce, dar cînd zbura deasupra apei, la altitudini mai joase decât jumătate din întinderea aripilor sale, putea să stea în aer mai mult, cu mai multă ușurință. Plutirile lui nu se mai încheiau cu obișnuita cădere în picioare care-mproșca marea, ci cu un lung siaj orizontal, în care atîngea suprafața cu picioarele strînse aerodinamic pe lîngă corp. Cînd își începuse glisadele aterizînd cu picioarele sus pe plajă, străbătînd apoi cu pasul lungimea glisadei sale-n nisip, părinții lui se îngroziseră și mai mult.

« De ce, Jon, de ce ? » îl întreba mama lui. « De ce-ți vine atît de greu să fii la fel cu ceilalți din stol, Jon ? De ce nu lași pelicanii sau albatroșii să zboare așa de jos ? De ce nu *mînlîci* ? Fiule, ai ajuns numai piele și os ! »

« Nu-mi pasă că am ajuns numai pene și os, mami. Vreau să știu ce pot realiza în văzduh și ce nu. Atîta tot. Vreau să știu ».

« Ascultă, Jonathan », i-a spus tatăl, nu fără blîndețe. « Iarna nu e prea departe. Bărcile or să fie puține, iar peștele de la suprafață va înota mai la fund. Dacă tot vrei să înveți, învață despre hrană și cum se obține. Povestea asta cu zborul e bună, nu zic eu, dar nu poți să te hrănești cu glisade, o știi și tu. Nu uita că zbori ca să te hrănești ».

Supus, Jonathan a încuviințat. Zilele următoare, a încercat să se poarte ca ceilalți pescăruși; a încercat, într-adevăr, tipînd și luptînd cot la cot cu stolul, pe lîngă diguri și bărci de pescuit, plonjînd după resturi de pește și pîine. Dar nu a reușit de loc.

Nu are nici un rost, se gîndea el, scăpînd intenționat un mic hering — obținut cu multă greutate, drept în gura unui pescăruș bătrîn și flămînd care-l fugărea. Mai bine mi-aș petrece timpul ăsta învățînd cum să zbor. Sînt atîtea lucruri de învățat.

N-a trecut mult și Pescărușul Jonathan era din nou singur, departe, pe mare, flămînd fericit, învățînd.

Îl preocupa viteza și după o săptămînă de exercițiu știa, despre viteză, mai multe lucruri decât cel mai rapid pescăruș în viață.

La o mie de picioare, dînd din aripi cu toată puterea, s-a angajat într-un picaj vertical amețitor, și astfel și-a dat seama de ce pescărușii nu se lansează-n picaj. În numai șase secunde atinsese șaptezeci de mii pe oră, viteza la care dacă îți ridici aripile, îți pierzi echilibrul.

De fiecare dată i se întîmpla la fel. Deși era prudent, deși se folosea de întreaga sa îndemînare, la viteze foarte mari își pierdea controlul.

Se înălța la o mie de picioare. La început, cu toată puterea drept înainte, apoi își lua avînt, dînd din arpi, și-și dădea drumul vertical. Atunci, de fiecare dată, aripa stîngă i se bloca la ridicare, el se răsucea violent spre stînga, își oprea și aripa dreaptă ca să se redrezeze, și țîșnea ca focul într-o vîră sălbatică spre dreapta.

Nu putea să se concentreze îndeajuns când își ridica aripile. De zece ori a încercat și tot de zece ori, — zburînd cu șaptezeci de mile pe oră, — a explodat într-o masă involburată de pene, fără control, prăbușindu-se în apă.

Secretul, își spunea el apoi, ud learcă, este să-ți ții aripile nemișcate la viteze mari — să dai din aripi pînă atingi cincizeci de mile și apoi să le ții nemișcate.

A încercat din nou, de la două mii de picioare înălțime, rostogolindu-se în picaj, cu ciocul drept în jos, cu aripile întinse și nemișcate din clipa în care a depășit cincizeci de mile pe oră. I-a trebuit o forță teribilă, dar a izbutit. În zece secunde a atins peste nouăzeci de mile pe oră. Jonathan stabilise recordul mondial pentru pescăruși de viteză.

Dar victoria a fost de scurtă durată. În clipa în care a început redresarea, în clipa în care și-a schimbat unghiul aripilor, a căzut în același dezechilibru cumplit care, la nouăzeci de mile pe oră, l-a izbit cu puterea dinamitei. Pescărușul Jonathan a explodat între cer și pămînt și s-a izbit de apa tare ca piatra.

Cînd și-a revenit era noaptea tîrziu, iar el plutea în lumina lunii pe suprafața oceanului. Aripile-i erau două bare zgrunțuroase de plumb, dar greutatea insuccesului parcă atîrna și mai greu pe umerii lui. Își dorea, vlăguit, ca această greutate să-l tragă încet la fund, să pună capăt la toate.

Pe cînd se scufunda ușor, o voce seacă, stranie se ridică din lăuntru lui. N-am ce să fac. Sînt un pescăruș. Sînt mărginit prin însăși natura mea. Dacă aș fi învățat atît de multe despre zbor, aș avea în cap diagrame, nu creier ! Dacă m-aș fi născut să zbor cu viteză, aș avea aripi scurte ca șoimul și m-aș hrăni cu șoareci în loc de pești. Avea dreptate tata. Trebuie să uit astea. Trebuie să mă întorc acasă la stol și să fiu mulțumit cu ceea ce sînt, un biet pescăruș mărginit.

Vocea se stinse, și Jonathan aprobă. Noaptea, locul pescărușului e pe mal, și din clipa aceea el jură că va deveni un pescăruș normal. Așa toată lumea va fi mulțumită.

Se desprinsese cu greu de apa întunecată și zbură către țărîm, mulțumit de ceea ce învățase despre zborul jos care ușurează munca.

Nu, și-a spus. Am terminat cu ceea ce am fost, s-a terminat cu tot ce-am învățat. Sînt un pescăruș ca oricare alt pescăruș, și voi zbuza ca un pescăruș de rînd. S-a ridicat, cu greu, pînă la sută de picioare, și a dat cu putere din aripi, grăbindu-se spre țărîm.

Hotărîrea de a se comporta ca oricare alt pescăruș din Stol, îl făcea fericit. Nu va mai avea nici o legătură cu forța care-l îndemnase să învețe, nu va mai cunoaște nici ispita, nici înfrîngerea. Și era atît de bine, să nu se mai gîndească la nimic și să zboare prin întuneric, către luminile de pe plajă.

Întuneric ! Vocea seacă scrișni alarmată. Pescărușii nu zboară niciodată pe întuneric !

Jonathan nu i-a dat ascultare. E atît de bine, își spunea. Luna și luminile care licăreau pe apă, aruncînd mici reflexe de far în noapte, iar în jur atîta liniște, atîta nemișcare . . .

Coboră ! Pescărușii nu zboară niciodată pe întuneric ! Dacă ai fi fost născut să zbori pe întuneric, ai avea ochi de bufniță ! Ai avea diagrame în loc de creier. Ai avea aripile scurte ale șoimului !

Acolo, în noapte la o înălțime de o sută de picioare, Pescărușul Jonathan Livingston clipi. Dispăruseră toate, și hotărîrile lui și durerea.

Aripile scurte. Aripile scurte ale șoimului !

Iată răspunsul ! Ce prost am fost ! Am nevoie de niște aripioare minuscule, trebuie să-mi îndoi aripile și să zbor numai cu vîrfurile lor ! Aripile scurte !

Se înalță la două mii de picioare deasupra apei întunecate și, fără să se mai gîndească la insucces sau la moarte, își strînsese aripile pe lîngă corp, își întinse numai vîrfurile lor, pumnale înguste și ascuțite, și se lansă într-o cădere verticală.

Vîntul îi huruia monstruos în cap. Șaptezece de mile pe oră, nouăzeci, o sută douăzeci, și mai repede; cu o zvîcnire a aripilor ușoară, abia simțită se redresă din picaj și zbură pe deasupra valurilor, a ghiulea cenușie de tun sub lumina lunii.

Închise ochii împotriva vîntului, cuprins de fericire. O sută patruzeci de mile pe oră ! Iar controlul — perfect ! Dacă aș plonja de la cinci mii de picioare, în loc de două mii, mă întreb oare cît de repede . . .

Jurămîntul de mai -nainte fusese uitat. Pierise odată cu vîntul. Și totuși nu se simțea vinovat că nu se ținuse de cuvînt. Asemenea făgăduieli sunt pentru pescărușii de rînd ! Dar cel care a atins măiestria, nu are nevoie de asemenea jurăminte.

La răsăritul soarelui, Pescărușul Jonathan exersa din nou. De la înălțimea de cinci mii de picioare, bărcile de pescari păreau mici puncte pe suprafața albastră a apei. Breakfast Flock era un nor difuz din fire de praf, care se roteau.

Era viu, cuprins de un tremur de plăcere abia simțit, mîndru că își stăpînea frica. Atunci, fără ceremonie, își strînse aripile, întinzîndu-și numai vîrfurile scurte și ascuțite, și plonjă în apă. După cîte trecu de patru mii de picioare, atinse viteza maximă; vîntul era un zid puternic de sunet. Nu mai putea mări viteza. Zbură drept în sus, cu două sute paisprezece mile pe oră. A înghițit în gol, știind că dacă i s-ar desface aripile la o asemenea viteză s-ar transforma într-un milion de fărîmituri de pescăruș. Dar viteza era putere, viteza era bucurie, viteza era frumusețe pură.

Începu redresarea la o mie de picioare, iar vîrfurile aripilor tremurau și vuiau înăbușit în vîntul acela cumplit, barca și mulțimea de pescăruși se clătinau și veneau cu iuteală de meteori, chiar în întîmpinarea lui.

Nu se putea opri; nici măcar nu știa cum să se întoarcă la viteza asta.

Ciocnirea însemna moarte fulgerătoare.

Așa că închise ochii.

În dimineața aceea, îndată după răsăritul soarelui, Jonathan Livingston Pescăruș a trecut ca o săgeată prin Breakfast Flock, depășind două sute douăsprezece mile pe oră, cu ochii închiși, într-un uriaș țipăt vijilitor de vînt și de pene. Pescărușul Norocului i-a zîmbit de data aceasta, nimeni nu a fost omorît.

Cînd și-a ridicat ciocul drept spre cer, încă mai gonea cu o sută șazeci de mile pe oră. Cînd a coborît la douăzeci de mile pe oră și a desfăcut din nou aripile, barca părea o firimitură pe apă, la patru mii de picioare sub el.

Giurul l-a dus la triumf. Viteza maximă. Un pescăruș zburînd cu două sute paisprezece mile pe oră ! Era un record, cea mai mare clipă din istoria Stolului; și în acea clipă în fața lui s-a deschis o nouă eră. Zburînd spre locul pustiu unde exersa, strîngîndu-și aripioarele pentru un picaj de la înălțimea de opt mii de picioare, s-a hotărît deodată să studieze cum să se întoarcă.

A descoperit că o singură pană din vîrfurile aripilor, mișcîndu-se mai puțin de un centimetru, provoca la viteze mari o întoarcere corectă dar fulgerătoare. Înainte de a învăța aceasta, descoperise oricum că, dacă mișca mai multe pene la o asemenea viteză, se rostogolea ca un glonte . . . și astfel Jonathan realizează primele exerciții de acrobatică aeriană ale unui pescăruș de pe Pămînt.

În ziua aceea, nu și-a pierdut vremea în conversații cu alți pescăruși, ci a zburat fără întrerupere pînă după apusul soarelui. A descoperit lupingul, tonoul lent, tonoul strîns, vria inversă, buntul pescărușului, roata.

Cînd Pescărușul Jonathan s-a întors la Stol, pe plajă era noaptea tîrziu. Se simțea amețit și grozav de obosit. Totuși, îmbătat de plăcere, mai făcu un luping la aterizare, însoțit de un tonou rapid, chiar înainte de a lua contact cu solul. Cînd vor auzi de Recordul meu, se gîndea el, vor înnebuni de fericire. Viața are o altă semnificație

acum ! În locul zborului nostru istovitor pînă la bărcile de pescari și înapoi, iată adevărata noimă a vieții ! Ne putem ridica noi înșine din ignoranță, putem deveni noi înșine ființe ale perfecțiunii, inteligenței și talentului. Putem fi liberi ! *Putem să explo-
răm! Zborul!*



Îi stăteau în față ani cîntînd și strălucind de promisiuni.

Cînd ateriză, pescărușii erau adunați în Consiliu ; parcă se adunaseră mai de mult. De fapt, așteptau.

« Pescărușul Jonathan Livingston ! În Centru ! » Cuvintele Bătrînului vibrau de o adîncă solemnitate. În Centru însemna fie ocară, fie onoare. Cînd se alegeau cei mai importanți conducători ai pescărușilor, aceștia erau chemați în Centru pentru Onoare. Cu siguranță, se gîndi el, Breakfast Flock a urmărit recordul meu de azi dimineață ! Dar eu nu am nevoie de onoruri. Nu vreau să fiu conducător. Vreau doar să le împărtășesc experiența mea, să le arăt orizonturile care ni se deschid nouă, pescărușilor. Păși în față.

« Pescăruș Jonathan Livingston », spuse bătrînul, « în Centru pentru Ocară, în văzul tuturor pescărușilor ».

Parcă-l pocnise cineva-n cap cu o scîndură. I se muieră genunchii, i se pleoștiră aripile, urechile îi țiuiau. Pentru ocară ? Nu se poate ! Și recordul ? ! Nici nu-și dau seama ce spun ! Nu au dreptate ! Nu au dreptate !

« . . . pentru cumplita sa nesăbuiță », intona vocea solemnă, « pentru violarea demnității și tradițiilor neamului pescărușilor . . . »

A fi chemat în centru pentru ocară însemna alungarea din obște și exilarea pe Stîncile Îndepărtate.

« . . . într-o zi, Pescăruș Jonathan Livingston, vei înțelege că orice nesăbuiță e fără rost. Viața este necunoscutul și incognoscibilul ; noi am fost aduși pe lume ca să mîncăm și să supraviețuim cît mai mult ».

Un pescăruș n-are dreptul să replice în fața Consiliului, dar vocea lui Jonathan se auzi : « Nesăbuiță ? Fraților ! » strigă el. « Oare un pescăruș care descoperă și urmează un sens în viață, un țel mai înalt este nesăbuit ? Mii de ani ne-am zbatut să obținem pește; acum, rațiunea vieții noastre e alta — să ne desăvîrșim, să explorăm să fim liberi ! Mai dați-mi o șansă, lăsați-mă să vă arăt ce am descoperit . . . »

Stolul era parcă de piatră.

« Frăția noastră a încetat ! » au intonat pescărușii într-un singur glas și, astu-pîndu-și solemn urechile, i-au întors spatele.

Pescărușul Jonathan și-a petrecut restul zilelor singur, zburînd dincolo de stîncile Îndepărtate. Singura lui suferință nu era singurătatea, ci faptul că ceilalți pescăruși nu vroiau să creadă în strălucirea zborului care-i aștepta; nu vroiau să deschidă ochii și să vadă.

În fiecare zi se desăvîrșea mai mult. Deprinsese, de pildă, că picajul aerodinamic de mare iuteală îl făcea să ajungă la peștele rar și gustos care se găsea, în bancuri, la zece picioare adîncime : nu mai avea nevoie de pescari și de resturile de pîine pentru a supraviețui. Deprinsese să doarmă în văzduh, plutind noaptea pe vîntul care bătea dinspre țarm, acoperind o sută de mile de la apusul pînă la răsăritul soarelui. Grație aceluiași control interior, zbura prin pîcla deasă a mării, și se ridica deasupra ei spre vămile clare, orbitoare . . . în timp ce toți ceilalți pescăruși adăstau pe pămînt, umiliți de ceață și ploaie. Deprinsese să înainteze mult peste uscat, călare pe vîntul puternic, și să se hrănească acolo cu delicate insecte.

Ceea ce visase cîndva pentru Stol, cîştiga acum doar pentru el; îşi desăvîrşea zborul şi nu regreta preţul pe care-l plătise. Pescăruşul Jonathan descoperea că pescăruşii trăiesc atît de puţin din cauza plictiselii, fricii şi miniei, că acestea, odată alungate din minte, viaţa lui era lungă şi frumoasă.

Veniră în amurg, şi-l găsiră pe Jonathan plutind liniştit şi solitar pe cerul mult iubit. Cei doi pescăruşi care-şi făcuseră apariţia erau curaţi ca lumina stelelor. Lumina pe care o răspîndeau în înaltul cerului de noapte era blîndă şi prietenoasă. Dar mai frumos ca orice era îndemînarea cu care zburau, bătînd aripile la aceeaşi distanţă de el.

Fără să le spună vreun cuvînt, Jonathan i-a supus probei sale de zbor, aceea pe care nici un pescăruş n-o trecuse vreodată. Şi-a răsucit aripile, a încetinit zborul pînă la limită. Cele două păsări luminoase au încetinit şi ele, lin, păstrîndu-şi simetric poziţia. Zborul încet nu le era străin.

Şi-a strîns aripile, a făcut un tonou, şi s-a angajat într-un picaj, la o sută nouăzeci de mile pe oră. Ei au plonjat împreună cu el, liniind cerul în formaţie perfectă. În sîrşit, a trecut, din viteză, într-un tonou încetinit, pe verticală. Zîmbind, ei s-au rostogolit odată cu el.

A revenit la zborul orizontal şi, după cîteva minute de tăcere, a vorbit. « De acord, cine sînteţi voi ? »

« Sîntem din stolul tău, Jonathan. Sîntem fraţii tăi ». Cuvintele lor sunau ferm şi liniştit. « Am venit să te luăm mai sus, să te luăm acasă ».

« Nu am casă. Nu am Stol. Sînt un Proscris, iar acum zburăm peste Great Mountain Wind. * De aici, trupul ăsta al meu se mai poate ridica doar cîteva sute de picioare.

« Ba se poate mai mult, Jonathan. Pentru că te-ai desăvîrşit. Ai terminat o şcoală, acum e timpul să începi alta ».

În acel moment, înţelegerea, care pîlpîise în el toată viaţa, se aprinse. Aveau dreptate. Putea să zboare mai sus şi era vremea să ajungă acasă.

Aruncă o ultimă privire cerului, minunata întindere argintie unde învăşase atîtea lucruri.

« Sînt gata », spuse el, într-un sîrşit.

Şi pescăruşul Jonathan Livingston se înalţă, împreună cu cei doi pescăruşi scînteind ca stelele şi dispărură cu toţii în întunericul deplin al cerului.

Partea a doua

Iată dar şi paradisul,
se gîndea el şi zîmbea. Nu prea se cuvine să critici paradisul tocmai cînd te îndrepti spre el.

Pe măsură ce se-nălţa de la Pămînt, pe deasupra norilor, în formaţie strînsă cu cei doi pescăruşi, vedea cum propriul său trup începea să strălucească. E adevărat, se afla colo acelaşi tînăr Jonathan Pescăruş, care trăise din totdeauna îndărătul ochilor săi aurii, numai că aspectul exterior se schimbase.

Era tot un trup de pescăruş, dar care începea acum să zboare mult mai bine ca-nainte. Ei, se gîndea el, cu jumătate de efort am să zbor de două ori mai iute şi o să-mi dublez recordul celor mai bune zile ale mele de pe Pămînt !

Penele i se făcuseră albe şi strălucitoare, iar aripile-i erau netede şi fără cusur ca nişte foi de argint şlefuit. Începu să le pună la încercare cu voluptate, pulsînd vigoare în aripile acelea noi.

* Great Mountain Wind, pare a fi, în intenţia autorului, o stare a văzduhului, ultima limită compatibilă cu zborul unei păsări. N. tr.

La două sute cincizeci de mii pe oră, simți că se apropie de viteza maximă pe orizontală. La două sute șaptezeci și trei de mii pe oră, i se păru că nu poate zbura mai repede și încercă o ușoară dezamăgire. Deci, chiar și acest trup nou își avea limita lui și, deși zbura mult mai iute ca-nainte, exista totuși o limită de viteză pe care cu greu ar fi putut-o depăși. În paradis, se gândea el, nu ar trebui să existe limite.

Norii se desfășură, cei doi însoțitori îi strigară, «Noroc la coborîre, Jonathan» și dispărură fără urmă.

Plutea deasupra mării, spre un țărm crestat. Rari pescăruși aduceau pește prins pe stînci. Mai încolo spre nord, chiar la orizont, zburau alți cîțiva. Priveliști noi, gânduri noi, întrebări noi. De ce atît de puțini pescăruși? Paradisul ar trebui să fie înșesat de pescăruși. Și oare de ce sînt atît de obosit, dintr-odată?! În paradis pescărușii n-ar trebui să se simtă obosiți sau să doarmă niciodată.

Dar de unde știa el toate lucrurile astea? Memoria vieții de pe pămînt îl părăsea. Pămîntul fusese, fără îndoială, locul unde învățase atîtea lucruri, dar detaliile nu-i mai erau clare — parcă lupta pentru hrană, parcă era Proscris.

Cei cîțiva pescăruși de pe mal îl întîmpinară fără să-i adreseze niciun cuvînt. Simțea doar că este binevenit și că aici e acasă. Fusese o zi mare pentru el; nu-și mai amintea cum începuse.

Execută o întoarcere, pentru a ateriza pe plajă, bătînd puțin din aripi, în văzduh, după care coborî lin pe nisip. Ceilalți pescăruși aterizară și ei, dar fără ca vreunul din ei să miște o pană măcar. Se legănaseră în vînt, cu aripile luminoase desfăcute, apoi își schimbaseră cumva unghiul aripilor, oprindu-le chiar în clipa în care atingeau pămîntul cu picioarele. Control admirabil, dar Jonathan era prea obosit ca să mai exerseze. Ștînd acolo, pe plajă, fără să schimbe vreun cuvînt, a adormit.

În zilele următoare, Jonathan a văzut că și acolo avea de învățat la fel de multe lucruri despre zbor ca și în lumea pe care-o lăsase în urmă. Cu o deosebire. Aici, pescărușii gîndeau ca și el. Pentru fiecare dintre ei, cel mai important lucru din viață era să năzuiască să se atingă desăvîrșirea în ceea ce le plăcea mai mult, zborul. Erau niște păsări magnifice, toți pînă la unul, și își petreceau fiecare zi exersînd, testînd metode avansate în aeronautică.

Jonathan uitase de mult lumea din care venise, locul acela unde Stolul lui trăia, străin de bucuria zborului, folosind aripile doar ca un mijloc pentru a obține hrană. Dar, din cînd în cînd, fie numai pentru o clipă, gîndul îl purta înapoi, la ei.

Și-a amintit de ei într-o dimineață cînd, împreună cu instructorul lui de zbor, se odihnea pe plajă, după o lecție de tonouri rapide, cu aripile strînse.

«Unde sunt ceilalți, Sullivan?» întrebă el, tăcut, pe deplin familiarizat acum cu telepatia care se stabilea între acești pescăruși în loc de țivlit și cîrîit. «De ce nu sîntem mai mulți aici? Acolo de unde am venit, erau...»

«...mii și mii de pescăruși. Știu.» Sullivan dădu din cap. «Singurul răspuns pe care noi-l pot da, Jonathan, este că păsări ca tine sînt una la un milion. Cei mai mulți dintre noi au atins acest prag, foarte greu. Noi am trecut dintr-o lume într-alta și deși aceasta nu se deosebea cu nimic de prima, uităm imediat de unde am venit, ne era indiferent încotro mergem, trăiam clipa. Bănuiești prin cîte vieți am trecut pînă să ne dăm seama că viața înseamnă mai mult decît hrană, luptă și putere în Stol? O mie de vieți, Jon, zece mii! Și apoi, încă o sută de vieți, pînă am început să ne dăm seama că există perfecțiune, și încă o altă sută, pînă ne-am dat seama că scopul nostru în viață este să atingem acea desăvîrșire și s-o dezvăluim celorlalți. Aceeași lege se aplică și acum: ne alegem lumea următoare, în funcție de ceea ce învățăm în această lume. Dacă nu înveți nimic, lumea următoare este întocmai ca aceasta, cu aceleași limite și cu aceleași apăsătoare greutăți pe care trebuie să le birui»

Și-a întins aripile, și-a îndreptat fața spre vînt. « Dar tu, Jon, » spuse el, « ai învățat atît de multe lucruri deodată, încît n-ai avut nevoie de o mie de vieți ca să ajungi aici ».

În clipa următoare, erau din nou în văzduh și exersau. Tonoul strîns, în formație era greu de realizat, pentru că, în timpul rostogolirii, Jonathan trebuia să gîndească cu capul în jos, inversînd unghiul aripilor, și anume inversîndu-l în armonie perfectă cu instructorul său.

« Să încercăm din nou », repeta mereu Sullivan. « Să încercăm din nou ». Apoi, în sfîrșit. « Bine ». Începură să exerseze buclele inverse.

Într-o seară, pescărușii care nu făceau zboruri de noapte stăteau pe nisip și medita. Jonathan își luă inima în dinți și se apropie de Pescărușul Staroste care, se spunea, urma cîrînd să treacă hotarele acestei lumi.

« Chiang . . . » îi spuse el, puțin emoționat.

Bătrînul pescăruș îl privi cu bunătate. « Spune, fiule. » În loc să-l vlăguiască, bătrînețea îl învîrtoșase; putea să întrecă în zbor orice pescăruș și dobîndise o măiestrie pe care ceilalți abia acum începeau să și-o însușească.

« Chiang, lumea asta, de fapt, nu e paradisul, nu-i așa ? »

Bătrînul zîmbi în lumina lunii. « Te desăvîrșești mereu, Jonathan », spuse el.

« Bine, dar ce se va întîmpla acum ? Unde mergem ? Oare paradisul nu există nicăieri ? »

« Nu, Jonathan, nu există. Paradisul nu este un loc sau un timp. A fi desăvîrșit — iată paradisul. » Tăcu pentru o clipă. « Tu zbori foarte iute, nu-i așa ? »

« Îmi . . . îmi place viteza » spuse Jonathan surprins, dar mîndru că Starostele observase asta.

Vei începe să atingi paradisul, Jonathan, în clipa în care atingi viteza perfectă. Și asta nu înseamnă o mie de mii de ori, sau un milion, sau viteza luminii. Pentru că orice număr este o limită, iar desăvîrșirea nu are limite. Viteza perfectă, fiule, este să fii acolo. »

Fără nici o vorbă, Chiang dispăru și apăru, într-o sclipire de o secundă, la marginea apei, la cincizeci de picioare mai departe. Apoi dispăru din nou și apăru, chiar în aceeași fracțiune de secundă, pe umărul lui Jonathan. « E destul de plăcut. »

Jonathan era uluit. Uitase să-l mai întrebe despre paradis. « Cum reușești să faci asta ? Ce senzație îți dă ? Cît de departe poți merge ? »

« Poți merge oriunde în timp și spațiu, » spuse Bătrînul. « Eu am fost oriunde mi-a trecut prin minte, oricînd. Străbătea marea cu privirea. » Ciudad. Pescărușii care disprețuiesc desăvîrșirea de dragul călătoriei nu ajung nicăieri, chiar așa, încet, cum zbura ei. Cei care renunță la călătorie de dragul desăvîrșirii ajung peste tot, imediat. Nu uita, Jonathan, paradisul nu este un loc sau un timp, pentru că locul și timpul nu au înțeles. Paradisul este . . . »

« Al putea să mă înveți să zbor așa ? » Pescărușul Jonathan tremura la gîndul că va învinge din nou necunoscutul.

« Dacă vrei, sigur că te pot învăța. »

« Vreau. Cînd începem ? »

« Dacă vrei, putem începe chiar acum. »

« Vreau să învăț să zbor ca tine, » spuse Jonathan, în timp ce ochii îi străluceau ciudat. « Spune-mi ce trebuie să fac. »

Chiang vorbea încet și-l urmărea pe tînărul pescăruș cu multă atenție. « Ca să zbori repede ca gîndul, adică oriunde », spuse el, « trebuie să începi prin a-ți da seama că ai și ajuns acolo . . . »

După părerea lui Chiang, secretul consta în a-l face pe Jonathan să nu se mai considere ferecat într-un trup limitat, cu o deschidere fixă a aripilor și cu o putere de zbor

care ar putea fi înregistrată pe o diagramă. Secretul consta în a ști că adevărata ta natură — perfectă ca un număr nescris — trăiește oriunde simultan, în timp și spațiu.

Jonathan exersa, cu încrâncenare, zi de zi, din zori pînă după miezul nopții. Și cu tot efortul pe care-l depunea, nu progresa nici cît negru sub unghie.

« Lasă la o parte credința ! » îi tot spunea Chiang. « Ca să zbori, n-ai avut nevoie de credință. A fost nevoie să înțelegi zborul. Acum e la fel. Hai, încearcă din nou . . . »

Dar într-o zi, în timp ce stătea pe mal, cu ochii închiși, concentrat, Jonathan înțelesese într-o clipă, ceea ce-i spusese de atîtea ori Chiang. « Da, a avut dreptate ! Sînt un pescăruș desăvîrșit, fără limite ! » Simți iureșul unei imense bucurii.

« Bravo ! » spuse Chiang și glasul lui răsuna de triumf.

Jonathan deschise ochii. Se afla, cu Bătrînul, pe un alt țărm. Copacii creșteau pînă aproape de malul apei, iar deasupra capului străluceau doi sori galbeni îngemănăți.

« În sfîrșit ai înțeles, » îi spuse Chiang, « dar ai nevoie de mai mult control . . . »

Jonathan era uluit. « Unde ne aflăm ? »

Cu totul nepăsător la priveliștile ciudate din jur, Bătrînul trecu peste această întrebare. « Sîntem, evident, pe vreo planetă cu un cer verde și cu două astre în locul soarelui.

Jonathan scoase un strigăt ascuțit de plăcere, primul strigăt de cînd părăsise pămîntul. « AM REUȘIT ! »

« Sigur că ai reușit, Jon », spuse Chiang. « Întotdeauna reușești cînd știi ce faci. Și acum, să revenim la control . . . »

Cînd s-au întors, se întunecase. Cînd ceilalți pescăruși se uitau la Jonathan, în ochii lor aurii se citeau venerație și teamă ; căci îl văzuseră cum dispăruse din locul în care părea ținut.

Nu i-a lăsat să-l felicite prea mult. « De-abia am venit aici ! Sînt un începător ! Eu am de învățat de la voi ! »

« Mă îndoiesc că așa stau lucrurile, » spuse Sullivan, care stătea alături. « În zece mii de ani nu am văzut alt pescăruș mai curajos ca tine. » Stolul amuțise, iar Jonathan nu-și găsea locul, de stînjinit ce era.

« Dacă vrei, putem începe să învățăm cum să învingem timpul, » spuse Chiang, « pînă vei ajunge să zbori în trecut și viitor. Atunci vei fi în stare să înveți lucrul cel mai greu, cel mai serios și cel mai plăcut. Vei fi în stare să pornești în sus și să cunoști ce înseamnă bunătatea și dragostea. »

A trecut o lună — sau ceva ce semăna cu o lună — și Jonathan a învățat într-un ritm impresionant. Întotdeauna prindea repede, în experiența obișnuită, dar acum, cînd devenise elevul favorit al Starostelui însuși, înghițea idei noi ca un computer aerodinamic cu pene.

Dar a venit și ziua cînd Chiang dispăru. Vorbise liniștit cu ei, îndemnîndu-i să nu renunțe la învățătură, la exercițiul, la efortul de a înțelege cît mai mult din principiul invizibil, dar perfect, al vieții. Apoi, în timp ce vorbea, penele i se făcură treptat atît de strălucitoare, că niciun pescăruș, nu putu să-l mai privească.

« Jonathan », acestea i-au fost ultimele cuvinte, « nu uita să te desăvîrșești în iubire. »

Cînd au putut să vadă din nou, Chiang nu mai era acolo.

Zilele treceau și Jonathan își dădea seama că se gîndea tot mai des la locul de unde venise, la Pămînt. Dacă pe vremea cînd trăia acolo, ar fi știut măcar o fărîmă din cîte știa acum, viața ar fi avut o altă semnificație. Stătea pe nisip și se întreba dacă există vreun pescăruș, acolo, pe Pămînt, care încearcă să evadeze din limitele sale, să vadă sensul zborului, dincolo de folosirea acestuia ca un simplu mijloc pentru a ciuguli o firimitură dintr-o barcă de pescar. Ba poate că unul dintre ei a și fost

Proscris pentru că a îndrăznit să spună adevărul în fața întregului Stol. Și cu cât își exersa mai mult bunătatea, cu cât încerca mai mult să cunoască natura iubirii, cu atât mai mult dorea să se întoarcă pe Pământ. Pentru că, în ciuda trecutului său singuratic, Pescărușul Jonathan era sortit să fie dascăl. Își manifesta iubirea, împărțind cunoștințele lui, oricărui pescăruș care dorea să cunoască adevărul.

Sullivan, care era acum în stare să zboare cu viteza gândului și care-i ajuta pe ceilalți să-i pătrundă tainele, se îndoia.

« Jon, tu ai fost Proscris odată. De ce crezi că unul dintre cei care te-au proscris atunci te-ar asculta acum ? Doar înțelegi adevărul proverbului : *Cu cât zbori mai sus, cu atât vezi mai departe*. Pescărușii de la care ai venit stau pe pământ cîrîind și luptîndu-se între ei. Sînt la o mie de mile de paradis — și tu vrei să le arăți paradisul de acolo , de jos ! Jon, ei nu-și văd nici măcar vîrfurile aripilor ! Stai aici. Ajută-i pe noii veniți de aici, pe cei care sînt destul de sus ca să priceapă ce ai tu de spus. » Tăcu o clipă, apoi spuse : « Ce s-ar fi întîmplat dacă și Chiang s-ar fi întors în vechea lui lume ? Unde ai fi tu astăzi ? »

Ultimul argument fu hotărîtor. Sullivan avea dreptate. *Cu cât zbori mai sus, cu atât vezi mai departe*.

Jonathan rămase să lucreze cu noii veniți ; toți erau inteligenți și învățau foarte repede. Dar vechiul sentiment reveni ; nu putea să nu-și spună că, poate și pe pământ era vreun pescăruș care ar fi în stare să învețe. Ar fi înaintat cu mult mai repede pe calea desăvîșirii, dacă Chiang ar fi venit la el, în ziua cînd fusese Proscris.

« Sully, trebuie să mă întorc », spuse el, într-un tîrziu. Elevii tăi merg bine. Te pot ajuta ei înșiși să răzbești cu noii veniți. »

Sullivan suspină, dar nu se împotrivi. « Îți voi duce lipsa, Jonathan, » — acestea au fost singurele lui cuvinte.

« Rușine, Sully ! » îi spuse Jonathan cu reproș, « nu te mai purta prosteste ! Oare ce exersăm în fiecare zi ? Dacă prietenia noastră depinde de spațiu și timp, atunci în ziua cînd vom învinge în sfîrșit spațiul și timpul, ne vom fi distrus și propria noastră frăție. Dacă învingem spațiul, rămînem numai cu Aici. Dacă învingem timpul, rămînem numai cu Acum. Și între Aici și Acum, oare nu crezi că ne-am putea vedea din cînd în cînd ? »

Pescărușul Sullivan nu se putu împiedica să rîdă. « Pasăre nebună », spuse el, cu bunătațe. « Dacă va fi cineva în stare să le arate celor de pe Pământ cum să vadă la o înălțime de o mie de mile, acela va fi Pescărușul Jonathan Livingston ». Își coborî privirea. « La revedere, Jon, prietene. »

« La revedere, Sully. Ne vom revedea. » Și zicînd acestea, Jonathan văzu, în gînd, imaginea unui stol de pescăruși de pe țărmul unui alt timp ; știa, în urma unui exercițiu îndelungat, că el nu era pene și os, ci ideea desăvîșită a libertății și zborului, neîngrădită de nimic.

Pescărușul Fletcher Lynd, deși era încă foarte tînăr, știa că nici o altă pasăre nu fusese mai brutală și mai nedrept tratată de Stolul său, ca el.

« Nu-mi pasă ce spun », se gîndea el înverșunat, cu ochii tulburați, pe cînd zbura spre stîncile îndepărtate. « Zborul înseamnă mult mai mult decît să dai din aripi de colo colo ! Asta poate să facă și un . . . țîntar ! Doar un tonou în jurul Bătrînului Pescăruș, în glumă, și iată-mă Proscris ! Oare sînt orbi ? Nu-și dau seama ? Nu-și pot imagina ce extaz este să știi să zbori cu adevărat ? »

« Nu-mi pasă ce gîndesc. O să le arăt eu ce înseamnă că zbori ! O să fiu pur și simplu un Proscris, dacă așa vor ei ! O să fac eu să le pară rău . . »

O voce răsună în el și, deși foarte blîndă, îl făcu să tresară atât de puternic, încît se clătina, împiedicîndu-se în văzduh.

« Nu fi prea aspru cu ei, Pescăruș Fletcher. Izgonindu-te, ceilalți pescăruși și-au făcut rău numai lor și, într-o bună zi, își vor da seama de asta. Într-o bună zi, vor vedea și ei ce vezi tu acum. Iartă-i și ajută-i să înțeleagă. »

Chiar lângă aripa lui dreaptă, zbura cel mai strălucitor pescăruș alb din lume, plutind cu ușurință, fără să-și miște vreo pană, și asta la viteza maximă pe care el, Fletcher o putea atinge.

Pentru o clipă, tînăra pasăre fu cuprinsă de panică.

« Ce se-ntîmplă ? Am înnebunit ? Am murit ? Ce-i ast ? »

Joasă și calmă, vocea îi pătrunse gîndul, cerînd un răspuns. « Pescărușul Fletcher Lynd, vrei să zbori ? »

« DA, VREAU SĂ ZBOR ! »

« Pescăruș Fletcher Lynd, dorești asta atît de mult încît să fii în stare să-ți ierți Stolul, să te desăvîrșești și, într-o zi, să te întorci din nou la ei ca să-i ajuți și pe ei să se desăvîrșească ? »

Nu încăpea minciună în fața unei asemenea făpturi magnifice și măiestre, oricît de mîndru și de jignit s-ar fi simțit Pescărușul Fletcher.

« Doresc, » spuse el încet.

« Atunci Fletcher, » îi spuse făptura strălucitoare, și vocea era nespus de blîndă, « să-ncepem cu Zborul Orizontal . . . »

Partea a treia

Jonathan se rotea încet

peste stîncile îndepărtate, urmărindu-l pe Fletcher Pescăruș.

Acest tînăr neinstruit, era un elev aproape perfect. În văzduh, era puternic, ușor iute, dar cu mult mai important decît toate acestea, o dorință arzătoare îl îndemna să zboare.

lată-l acum venind, o siluetă cenușie, neclară, țîșnind cu forță dintr-un picaj, trecînd ca un fulger pe lângă instructorul său, cu o sută cinci zeci de mile pe oră. Se angajă brusc într-un alt tonou lent de șaisprezece puncte, numărînd cu glas tare.

« . . . opt . . . nouă . . . zece . . . vezi, Jonathan, sînt în pierdere de viteză . . . unsprezece . . . vreau să capăt siguranță în opriri, ca tine . . . doisprezece . . . pe dracu, nu merge de loc . . . treisprezece . . . ultimele trei puncte . . . fără . . . paispr . . . au ! »

Pierderea de viteză fu cu atît mai nereușită cu cît Fletcher era peste măsură de furios la gîndul eșecului. Căzu pe spate, se rostogoli, se izbi într-o vrîlă inversă și își reveni într-un tîrziu, gîfîind, la o sută de picioare mai jos de instructorul său.

« Îți pierzi vremea cu mine, Jonathan ! Sînt un dobitoc ! Sînt un prost ! Încerc și încerc și nu iese nimic !

Pescărușul Jonathan se uită în jos, la el și dădu din cap. « N-o să-ți iasă, atîta vreme cît pornești prea brusc. Fletcher, ai pierdut patruzeci de mile pe oră la pornire. Trebuie să pornești mai lin ! Hotărît, dar lin, nu uita !

Coborî și el la nivelul pescărușului mai tînăr. « Hai să încercăm împreună, în formație. Și fii atent la pornire. O pornire ușoară, lină. »

După trei luni, Jonathan mai avea șase elevi, toți Proscriși, dar curioși să afle ce însemna zborul, bucuria pe care ți-o poate oferi.

Le era mai ușor să exerseze zborul la înălțimi mari decît să înțeleagă sensul zborului.

« Fiecare dintre noi este, în adevăr, o idee a Marelui Pescăruș, o nesfîrșită idee de libertate », le spunea Jonathan seara, pe plajă, « și zborul perfect este numai un

pas în direcția exprimării adevăratei noastre naturi. Trebuie să înlăturăm tot ce ne poate limita. De aceea, toate aceste exerciții de zbor rapid sau lent, acrobația aeriană . . . »

. . . dar elevii lui dormeau, extenuați în urma unei zile de zbor. Le plăcea să exerseze, pentru că iubeau viteza care le dădea senzații tari și le domolea foamea de învățătură, care creștea, cu fiecare lecție. Dar nici unul dintre ei, nici măcar Pescărușul Fletcher Lynd, nu ajunsese să creadă că zborul ideilor putea să fie la fel de real ca și zborul vîntului și al penelor.

« Întregul vostru trup, de la o aripă la alta », le spunea altă dată Jonathan, « nu este altceva decît gîndul vostru, într-o formă vizibilă. Dacă spargeți lanțurile în care vă este ferecat trupul . . . » Dar, orice le spunea el, părea doar o plăcută născocire, iar ei aveau nevoie de somn.

De-abia peste o lună, Jonathan le-a spus că era timpul să se întoarcă la Stol.

« Nu sîntem gata ! » spuse Pescărușul Henry Calvin. « Nu vom fi bineveniți ! Sîntem Proscriși. Doar nu putem să ne impunem cu forța într-un loc unde nimeni nu ne dorește ! »

« Sîntem liberi să mergem unde vrem și să fim ceea ce sîntem », răspunse Jonathan, ridicîndu-se de pe nisip și întorcîndu-se spre est, către locul unde trăia stolul.

Printre învățăcei se simțea oarecare neliniște, pentru că Legea Stolului spune că un Proscris n-are voie să se mai întoarcă acasă, și de zece mii de ani această lege nu fusese nici cînd călcată. Legea spunea — stai ; Jonathan spunea — du-te ; și el străbătuse deja o milă din drum. Dacă ei mai zăboveau mult, te pomești că Jonathan va înfrunta de unul singur Stolul dușmănos.

« Dar dacă tot nu mai facem parte din Stol, de ce să respectăm legea ? » spuse Fletcher, destul de sfios. « Și apoi, dacă se iscă vreo luptă, mai bine să fim acolo, cu Jonathan ».

Porniră în zbor dinspre vest, opt pescăruși, cîte patru așezați în romb, aripă lîngă aripă. Ajunseră pe plaja unde se ținea Sfatul Stolului, cu o sută treizeci și cinci de mii pe oră, Jonathan în frunte, Fletcher ținîndu-se precis în dreapta lui, Henry Calvin jucăuș la stînga. Apoi, întreaga formație făcu un tonou spre dreapta, perfect sincronizați . . . orizontal . . . invers . . . un orizontal, cu vîntul care-i biciuia pe toți.

Țiiliturile și cîrîiturile obișnuite ale Stolului fură tăiate brusc, parcă formația de pescăruși ar fi fost un cuțit uriaș, și opt mii de ochi de pescăruși îi urmăreau fără să clipească. Unul cîte unul, cei opt pescăruși se avîntară cu putere în sus, într-un luping complet, după care zburară jur împrejur, aterizînd încet, în picioare pe nisip. Apoi, ca și cum asta se întîmpla în fiecare zi, Pescărușul Jonathan începu să critice zborul .

« În primul rînd », spuse el, zîmbind cam strîmb, « ați cam întîrziat la alcătuirea formației . . . »

Vorbele lui trecură ca un fulger prin Stol. Țștia erau Proscriși ! Și s-au întors ! Una ca asta . . . nu s-a mai întîmplat ! Prorocirea lui Fletcher în legătură cu o eventuală luptă se topi în confuzia Stolului.

« OK, știm cu toții că sînt Proscriși », spuse un pescăruș mai tînăr, dar fir-ar să fie, de unde-or fi învățat să zboare atît de bine ? »

Fu nevoie de o oră întreagă pînă ce porunca Bătrînilor pătrunse în Stol : Ignorați-i. Pescărușul care stă de vorbă cu un Proscris va fi el însuși Proscris. Pescărușul care acordă atenție unui Proscris încalcă Legea Stolului.

Din acea clipă, pescărușii le întoarseră spatele. Dar Jonathan nu părea prea impresionat. Își ținu orele de zbor chiar deasupra plăjii unde se întrunea Sfatul și, pentru prima dată, începu să-și silească elevii să zboare cît puteau mai bine.

« Pescăruș Martin ! » strigă el în văzduh. « Zici că știi să zbori încet. Nu știi nimic, pînă nu-mi dovedești ! ZBOARĂ ! »

Tăcutul Pescăruș Martin William, surprins de ieșirea instructorului, se depășe pe sine devenind un expert al zborului încet. În briza abia simțită, el își îndoi penele și se ridică, fără să dea din aripi nici măcar o singură dată, de pe plajă pînă în nori și înapoi.

Tot așa Pescărușul Charles-Roland zbură peste Great Mountain Wind, la douăzeci și patru de mii de picioare, și coborî albastru de aerul rece și rar, uluit și fericit, hotărît să zboare și mai sus în zilele următoare.

Pescărușul Fletcher, care îndrăgea acrobația aeriană ca nimeni altul, reuși să facă un tonou lent de șaisprezece puncte, iar a doua zi își doborî propriul record cu o tumbă triplă, cu penele aruncînd raze strălucitoare spre plaja de unde era urmărit pe furiș, de mai multe perechi de ochi.

Clipă de clipă, Jonathan se afla alături de fiecare dintre elevii săi, demonstrînd, îndemnîndu-i, dîndu-le sfaturi. Zbură cu ei prin întuneric, printre nori, prin furtună din pură plăcere, în timp ce stolul se înghesuia jalnic pe pămînt.

După ce-și terminau programul de zbor, elevii se odihneau pe nisip și, cu timpul, începură să dea tot mai mult ascultare celor spuse de Jonathan. Avea el tot felul de idei năstrușnice, pe care ei nu le puteau înțelege, dar mai avea și unele idei bune pe care le înțelegeau cu toții.

Treptat, treptat, noaptea, în jurul elevilor se forma un alt cerc de pescăruși curioși, care-i ascultau ore în șir, pe întuneric, ferindu-se să vadă sau să fie văzuți unul de celălalt, dispărînd înainte de revărsatul zorilor.

La o lună după Reîntoarcere, un prim pescăruș din Stol trecu linia și ceru să ia și el lecții de zbor. Spunînd acestea, Pescărușul Terrence Lowell deveni, dintr-o dată, o pasăre osîndită, un Proscris, dar în același timp, al optulea elev al lui Jonathan.

Noaptea următoare, din Stol se desprinsese Pescărușul Kirk Maynard care, împleticindu-se pe nisip, tîrîndu-și aripa stîngă, se prăbuși la picioarele lui Jonathan. « Ajută-mă », spuse el încet, cu o voce de muribund. « Mai mult ca orice pe lumea asta, vreau să zbor . . . »

« Hai, atunci, » spuse Jonathan, « hai să ne ridicăm împreună, să începem ».

« Dar nu vezi ? Aripa . . . nu pot să mișc aripa ».

« Pescăruș Maynard, ai libertatea să fii tu însuși, cu adevărat, aici și acum. Nimic nu-ți poate sta în cale. Este Legea Marelui Pescăruș, adevărata Lege ».

« Vrei să spui că pot să zbor ? »

« Îți spun că ești liber ».

Și pur și simplu Pescărușul Kirk Maynard își desfăcu aripile, fără efort, și se ridică în văzduhul întunecat al nopții. Strigătul lui puternic, de la cinci sute de picioare înălțime, trezi Stolul : « Pot să zbor ! Ascultați ! POT SĂ ZBOR ! »

La răsăritul soarelui, aproape o mie de păsări se adunaseră lîngă elevi, privindu-l cu curiozitate pe Maynard. Acum nu se mai temeau că sînt văzuți. Ascultau, încercînd să-l înțeleagă pe Pescărușul Jonathan.

El le vorbea despre lucruri foarte simple : că e drept ca un pescăruș să zboare, că libertatea este chiar natura ființei lor, că tot ceea ce se opune acestei libertăți — ritual, superstiție sau orice alt fel de obstacol — trebuie înlăturat.

« Înlăturat », se auzi o voce din mulțime, « chiar dacă este Legea Stolului ? »

« Singura lege adevărată este aceea care ne conduce spre libertate », spuse Jonathan. Alta nu este ».

« Cum îți închipui că noi o să putem zbură ca tine ? » se auzi o altă voce. Tu ești ales, înzestrat și divin, ești deasupra celorlalte păsări ».

« Priviți-l pe Fletcher! Pe Charles-Roland! Pe Judy Lee! Sînt oare și ei aleși, înzestrați și divini ? Sînt la fel ca voi, la fel ca mine. Singura deosebire, dar chiar singura, este că ei au început să înțeleagă ceea ce sînt cu adevărat, și au început să treacă la fapte. »

Elevii lui, cu excepția lui Fletcher, se foiau încurcați. Nu-și dădeau seama ce fel de drum străbătuseră.

Mulțimea se mărea în fiecare zi ; veneau să pună întrebări, să cadă în extaz, să-i batjocorească.

Într-o dimineață după lecția de zbor rapid pentru avansați, îi spuse Fletcher lui Jonathan « În Stol se spune că tu dacă nu ești Fiul Marelui Pescăruș, ești oricum cu o mie de ani înaintea vremii tale ».

Jonathan suspină. Iată la ce duce o înțelegere greșită, se gîndi el. Pentru ei, ești ori diavol, ori Dumnezeu. « Tu ce crezi, Fletch ? Sîntem oare înaintea vremii noastre? »

Tăcere lungă. « Mă gîndesc că zborul, așa cum îl înțelegem noi, a existat dintotdeauna, și a așteptat să fie descoperit de cineva ; nu are nici o legătură cu timpul. Putem să spunem că sîntem înaintea comportamentului general. Zburăm altfel decît ceilalți pescăruși. »

« Cam așa ceva », spuse Jonathan, terminînd cu o planare lină. « În orice caz, mult mai bună explicație decît aceea cu vremea noastră ». Întîmplarea avu loc peste o săptămînă. Fletcher tocmai demonstra tehnica zborului rapid unui grup de elevi noi. Se redresase dintr-un picaj de la șapte sute de picioare înălțime, ținînd ca o dungă cenușie, foarte aproape de plajă, cînd un pui de pescăruș, la primul lui zbor, plană în calea lui, strigîndu-și mama. Avînd doar o zecime de secundă pentru a-l evita, Pescărușul Fletcher Lynd se izbi, spre stînga, cu o viteză de peste două sute de mile pe oră, de o faleză masivă de granit.

Stînga i se păru o uriașă de piatră care ducea spre o altă lume. O explozie de teamă, de durere și de întineric, după care se trezi purtat la întîmplare, pe un cer foarte ciudat, uitînd, amintindu-și, uitînd din nou ; era înfricoșat, trist și, mai ales îi părea rău, nespus de rău.

Auzi o voce, vocea pe care o auzise și atunci cînd l-a întîlnit pentru prima oară pe Jonathan Livingston.

« Fletcher, să nu uităm că noi încercăm să ne depășim limitele una cîte una, cu răbdare. Programul nostru prevede zborul prin stîncă ceva mai tîrziu, nu acum. »

« Jonathan ! »

« Cunoscut și sub numele de Fiul Marelui Pescăruș », îi spuse instructorul sec.

« Ce faci aici ? Faleza ! Cum . . . eu . . . murit ? »

« Ei, Fletch, fii serios. Gîndește-te. Dacă-mi vorbești, înseamnă că n-ai murit, nu ? Ai reușit să faci altceva : ți-ai modificat cam brusc nivelul de conștiință. Acum, alege. Poți să rămii aici, să înveți la acest nivel — care, de altfel, e mult mai înalt decît cel pe care l-ai părăsit — sau te poți întoarce să lucrezi cu Stolum. Ce-i drept, Bătrînii sperau să se întîmple o catastrofă, dar nu credeam că o să meargă chiar așa de ușor. »

« Sigur că vreau să mă întorc la Stol. De-abia am început lecțiile cu noul grup de elevi ! »

« Foarte bine, Fletcher. Ține minte ceea ce spuneam, că trupul nostru nu e altceva decît gîndirea însăși ! . . . »

Fletcher dădu din cap, își desfăcu aripile și deschise ochii la poalele stîncii, în mijlocul Stolului care se strînsese acolo. O larmă de țivlituri și cîrîituri se stîrni din mulțime, cînd făcu prima mișcare.

« Trăiește ! Cel care a murit trăiește ! »

« L-a atins cu vârful aripilor ! L-a adus la viață ! Fiul Marelui Pescăruș ! »

« Nu ! El neagă asta ! Este un diavol ! UN DIAVOL ! A venit să distrugă stolul ! »

În mulțime, erau patru mii de pescăruși, îngroziți de ceea ce se întâmplase, iar strigătul DIAVOL ! trecu printre ei ca o furtună pe ocean. Cu ochii strălucitori și cu ciocurile ascuțite se adunară în jurul lui ca să-l ucidă.

« Te-ai simți mai bine dacă am pleca, Fletcher ? » îl întrebă Jonathan.

« Nu, m-aș împotrivi prea mult . . . »

În aceeași clipă, se aflau la o jumătate de milă depărtare, iar ciocurile scînteietoare ale pescărușilor se nimeriră în gol.

« De ce oare, » spuse Jonathan nedumerit, « cel mai greu lucru pe lume este să convingi o pasăre că e liberă și că cu puțin efort și-o poate dovedi sieși ? De ce oare o fi atât de greu ? »

Brusca schimbare de scenă îl făcea încă pe Fletcher să clipească. « Ce-ai mai făcut ? Cum am ajuns aici ? »

« Doar tu ai vrut să pleci din mijlocul mulțimii, nu ? »

« Da ! Dar cum ai . . . »

« Simplu, Fletcher. Prin exercițiu. »

Spre dimineață, Stolul se potolise ; nu însă și Fletcher. « Jonathan, îți amintești că mi-ai spus, odată de mult, că cine își iubește Stolul îndeajuns se întoarce la el și-l ajută să se desăvîrșească »

« Da, sigur. »

« Nu înțeleg cum poți iubi un cîrd de păsări care tocmai au încercat să te ucidă. »

« Dar, Fletcher, nu asta iubești la ei ! Nu iubești ura și răutatea. Trebuie să te străduiești să vezi adevăratul pescăruș, partea bună din fiecare. Trebuie să-i ajuți și pe ei s-o vadă în ei înșiși. Asta înțeleg eu prin dragoste. E grozav cînd înțelegi asta. »

« Îmi aduc aminte, de pildă, de un tînăr pescăruș aprig, pe nume Fletcher Lynd. Tocmai fusese Proscris. Era gata să-și distrugă întregul Stol, începînd să-și construiască propriul său iad cumplit pe Stîncile Îndepărate. Și iată-l că, astăzi, își construiește propriul paradis, și conduce întregul Stol într-acolo. »

Fletcher se întoarse spre instructor, cu teama în ochi. « Eu să conduc ? Adică cum, eu să conduc ? Tu ești dascăl aici. Dar n-ai să pleci ! »

« Zău ? Nu crezi că s-ar putea să mai existe și alte stoluri și alți Fletcher care să aibă mai multă nevoie de un dascăl decît cel de față, care, oricum, e pe drumul cel bun către lumină ? »

« Eu ? Jon, eu nu sînt decît un pescăruș obișnuit, iar tu ești . . . »

« . . . unicul Fiu al Marelui Pescăruș, nu ? » Jonathan suspină și se uită în larg. « Nu mai ai nevoie de mine. În fiecare zi trebuie să descoperi cîte puțin din adevăratul, nemărginitul Fletcher Pescăruș. El îți este dascăl. Trebuie să-l înțelegi, trebuie să-i urmezi învățătura ». »

O clipă mai tîrziu, trupul lui Jonathan se clătină în aer, pîlpîind și deveni transparent. « Nu le da voie să umbre cu zvonuri prostești despre mine, să facă din mine un zeu. Ne-am înțeles, Fletch ? Sînt numai un pescăruș. Îmi place să zbor, nu zic nu . . . »

« JONATHAN »

« Sărmăne Fletcher, să nu crezi ce-ți spun ochii. Ei oglindesc numai piedicile. Privește cu gândul, descoperă ceea ce știi deja și vei vedea cum trebuie să zbori. »

Pîlpîirea încetă. Pescărușul Jonathan dispăruse în văzduh.

Nu peste mult timp, Fletcher se ridică cu greu spre cer și dădu de un grup nou de elevi, gata pentru prima lor lecție.

«Pentru început, » spuse el apăsător, « trebuie să înțelegeți că un pescăruș este ideea nelimitată a libertății, imaginea Marelui Pescăruș, iar întregul vostru trup de la o aripă la alta, nu este decît gîndul vostru însuși. »

Tinerii pescăruși îl priveau neîncrezători.

Ce să spun, se gîndeau ei, oare asta e o regulă pentru un luping ? !

Fletcher suspină și o luă de la capăt. « Bun . . . Foarte bine », spuse el aruncîndu-le o privire critică. « Să începem cu Zborul Horizontal. » Și zicînd acestea, înțelese dintr-odată că prietenul său nu fusese cu nimic mai divin decît el însuși.

Fără limite, Jonathan ? se gîndea el. Ei, atunci nu va trece multă vreme și voi apărea ca din senin pe plaja ta ca să-ți arăt cîte ceva din tehnica zborului !

Și deși încerca să pară în ochii lor sever, așa cum s-ar fi cuvenit, pescărușul Fletcher își văzu dintr-odată elevii, pentru o clipă numai, așa cum erau ei de fapt ; și-i plăcu la nebunie ceea ce văzu. Fără limite Jonathan ? își spuse în gînd și zîmbi. Pornea pe calea lui spre desăvîrșire.

În românește de ANCA NEMOIANU

Metafora Autodepășirii

Literatura americană — pe care însuși felul în care se integrează sistemului său economic o silește să fie mereu în goană după cumpărători — este mereu în căutare de noi forme de comunicare cu cititorul, de noi canale de accesibilitate. Cît de periculos poate fi un astfel de efort, îndărătul căruia nu se află nici o motivație mai înaltă, se vede în pletora de lucrări populare, cu amestecul lor straniu de ocultisme exotice și de banalități infantile, descinse, parcă, din benzile de povestiri desenate ale jurnalisticii nordamericane. A respinge automat și în bloc toate producțiile de acest fel ar fi totuși o eroare, căci genul însuși, basmul acesta modern, nu este lipsit de reușite notabile, de la *Micul prinț* al lui Saint Exupéry la *Platero și Eu* al lui Jlmenez, de la Oscar Wilde la *Vintul prin sălcii* și de la Seton Thompson pînă la *Fram*, *Ursul Polar* al lui Cezar Petrescu.

De altfel, însăși formula structurală pe care se fundează aceste producții — economia maximă de mijloace, subtilitatea mesajului, simplitatea stilului — îngăduie atît victoria, cît și înfrîngerea estetică, cu relativă ușurință. Simplitatea este o periculoasă fiară, cu colții lungi, care a devorat adesea făpturile mai blînde și umile care s-au apropiat de ea. Poate că alunecarea cea mai frecventă este cea spre parabolic — alunecare fatală, întrucît poate transforma o povestire grațioasă, împletire de sentiment, înțelepciune și grație, într-o greoaie și plată alegorie moralizatoare. Este împede că un mesaj moral are nevoie, pentru a fi cu adevărat semnificativ, de o mai amplă și deasă țesătură de substanță; altfel riscă să rămînă un simplu clișeu.

A izbutit povestioara lui Richard Bach *Jonathan Livingston Seagull* să evite aceste pericole? Ce dovedește un tiraj de peste un milion de exemplare? Cît de revelator este faptul că o atare carte a apărut în Statele Unite mai curînd decît altundeva? Cel puțin la întrebarea din urmă se poate răspunde fără ezitări. Căutarea disperată a unei literaturi a *sufletului* este astăzi, mai mult ca oricînd, un fapt caracteristic pentru atît de uscata literatură a Americii de Nord, pămînt al alienării și al formalizării raționalist-pragmatice a relațiilor inter-personale. Această nevoie se manifestă anarhic, prin izbucniri care aduc în prim-plan lucrări de îndoielnică valoare. Așa s-a impus conștiinței mondiale opusculul lui Erich Segal. Așa a apărut și prosperează istoria miraculosului pescăruș Jonathan. Dar iarăși, tocmai considerente de sociologie literară ne îndeamnă să ne oprim puțin și să chibzuim: există cîteva date mai curioase în geneza cărțului pe care o avem în față.

Întîi *autorul*. El nu este un literat de profesie, nici măcar un profesor, ca Segal. Richard Bach este un aviator, un maniac al zborului și un reporter, autor de mate-

riale (cam 100) mai mult sau mai puțin romanțate pentru multitudinea de reviste aeronautice din Statele Unite, eliminat din Garda Aeriană a statului Iowa pentru că nu voia să-și scurteze stufoasa mustață, admirator al unui pilot de curse din anii 30, pe nume. . . John Livingston, și, mai ales, iubitor pasionat al chiar aparatelor de zbor, în care vede ființe vii, pulsînd de viață în toate colțurile lor. Un om, deci care cunoaște fenomenul zbor în toate dimensiunile sale și care îi explorează posibilitățile epice, narrative, în mod firesc, ca parte a unui complex de semnificații pe care omul poate și trebuie să le valorifice.

În al doilea rînd, *genul* însuși, la care am mai revenit odată, vădește interesante tangențe cu *științifico-fantasticul*. Nu ne stîngheresc prea mult speculațiile despre « viziunile » lui Bach despre pescăruși și despre felul cum s-a constituit « marea operă » în conștiința unui a-literat. Influențele literare se transmit pe căi întorto-chiate, dintre cele mai diverse; autorul a-literar nu a rămas neatins de speculațiile teosofice ale sectelor protestante mîrginașe, nici de eroii literaturii de copii, nici de voga culturilor orientale (de la muzică la religie). Dar mai ales nu a rămas străin de creșterea dramatică a importanței elementului de fantezie rațională, anticipa-toare — trăsătură principală a literaturii moderne americane.

Poate că aceste precizări ne ajută să dobîndim o imagine mai justă despre o lucrare a cărei valoare este modestă, dar a cărei importanță, ca *symptom*, nu poate fi trecută cu vederea. Ea indică o încercare de adîncire a cadrului tematic dat, de racordare la tendințele literare moderne. Reușita este îndoielnică, *în sine*, *Pescărușul* lui Bach nu va supraviețui, probabil. S-ar putea însă ca el să fie precursor al unui anumit tip de literatură a viitorului, mult mai bine adecvat nevoilor culturale moderne: o literatură concisă și densă, de mare accesibilitate, dar cu multiple valori de semnificație și cu subtile nuanțe, o literatură subțire-sentimentală și grațios-înce-leaptă.

Ar mai rămîne un cuvînt de spus despre ceea ce Bach dorește să transmită. « Zborul » a fost dintotdeauna o metaforă a năzuinței spre mai bine, a speranței, efortului și progresului, a auto-depășirii propriei condiții și a eliberării de împrejurări materiale. Întregul său subiect pornește (după cum arată criticul Timothy Foote în *Time*) de la o observație strict tehnică, dovedind însă atît acuitate, cît și îndrăzneță imaginație. Pescărușii, susține el într-un articol mai vechi, au fost remarcabil înzes-trați de la natură pentru acrobație aeriană: aripile lor sînt puternice, puțința de a manevra e mare, numai că le lipsește agresivitatea pentru a-și ameliora tehnica de zbor. Evident, cadrul metaforic al povestirii era acum gata. În el este introdus un *ethos*, care decurge, fără îndoială, din tradiția individualistă americană, îndulcită, după cum se va vedea, cu o dragoste față de semenii, față de grup și chiar cu o mai orientată capacitate de îmbrățișare a universului întreg. Aici intervin gingășia și frumusețea genului, capacitatea lor de a lamina materia brută a mesajului, (ambici-a sușului, meliorismul agresiv în fond), și de a o lumina. Astfel încît la lectură « me-sajul » nu mai poate fi extras, el devenind corp comun cu plutirile și picajele din fotografiile care însoțesc ediția originală a cărții.

Jonathan este un obsedat al zborului, al autodepășirii, el exersează continuu noi metode de zbor. Prima parte a povestirii ne arată eșecurile și victoriile sale. Treptat, el ajunge să zboare din ce în ce mai bine, atîngînd performanțe nesperate. Nu se descurajează cînd « Stolul », condus de bătrîni pescăruși, îl condamnă și îl elimină din rîndurile sale. În momentul în care atinge noi culmi ale cunoașterii, doi pescăruși luminoși, trans-lucizi, vin la el și îl transportă într-o zonă pură, « în cer », după cum crede la început Jonathan, dar de fapt, într-o lume a elitei, într-un loc privilegiat al tuturor celor care și-au depășit condiția, care ajung la comunicare prin transmiterea directă a gîndurilor și zboară cu viteze incredibile. Conducătorul lor,

un bătrîn pescăruş, pe nume Chiang, îi dezvăluie că « cerul », « paradisul » nu există, ci este numai un nume născocit pentru starea perfectă şi viteza perfectă, care însă nu are limite, nu este exprimabilă numeric. Chiang îl aduce într-o etapă superioară a dezvoltării sale — prin autocontrol psihic să depăşească şi *timpul*, să aibă încredere în sine şi să se poată transporta în prezent şi viitor.

Ultima parte a povestirii începe cu întoarcerea lui Jonathan la Stol, unde vrea să-i ajute şi pe ceilalţi să păşească pe calea sa. Primul pe care îl va ajuta este Fletcher, un pescăruş pe care Stolul l-a exclus pentru că a vrut să inoveze. Jonathan îi ghiceşte gândurile şi începe să-l înveţe; curînd li se alătură alţi pescăruşi excluşi şi cu toţii se întorc la Stol, unde însă Sfatul Bătrînilor îi izolează, poruncind celorlalţi să nu vorbească cu ei, să nu-i privească; porunca sa, fireşte, nu va fi urmată. Jonathan nu se mulţumeşte să-i înveţe pe discipolii săi tehnica zborului, ci dezvoltă o teorie proprie: corpul nu este decît un instrument, o expresie a sufletului. Zborul este o formă de expresie a naturii adevărate; orice limită, orice piedică, poate şi trebuie să fie înlăturată pentru a ajunge infinitul, care e desfăşurarea totală a potenţialului launtric. Jonathan respinge hotărît, în mai multe rînduri, orice sugestie că ar fi de origine divină, « Fiu al Marelui Pescăruş », arătînd că el e pur şi simplu un precursor al unei noi epoci. Punctul culminant îl aduce accidentul primului discipol, Fletcher, care se loveşte de o stîncă dură în plină viteză, dar rămîne în viaţă şi nevătămat, graţie ajutorului lui Jonathan: acesta îi explică cum ceea ce se numeşte moarte este numai un alt nivel al conştiinţei şi că el poate schimba pragul de conştiinţă prin deplina expansiune a puterilor sale sufleteşti. Deşi Stolul vrea să-i ucidă, Jonathan şi Fletcher îşi continuă munca. Fletcher devine singur răspunzător pentru Stol, în timp ce Jonathan pleacă mai departe la alţi pescăruşi.

Dacă vom privi istoria lui Jonathan în contextul ei logic şi literar, atunci va trebui să respingem cu oarecare ironie interpretările prea filosofice: nu vom vedea îndărătul ei arhetipul cristic, nici nu vom supra-aprecia influenţele misticii indiene şi chineze. Povestirea lui Bach este mult prea firavă, pentru a putea suporta toată greutatea unei interpretări parabolic — filosofice. Ea rămîne un basm frumos, o istorie poetică despre pescăruşi, un imn al delicateţii, bunătăţii, dragostei şi frumosului. În ceea ce priveşte conţinutul de idei, în măsura în care dorim să acordăm sensuri umane sau chiar « filosofice » situaţiilor din acest poem în proză — ideea principală este extrem de clară: datoria omului este auto-depăşirea. Fiinţa umană este înzestrată cu un potenţial nelimitat de expansiune şi energie pe care îl poate pune în valoare numai înlăturîndu-şi falsele limite, temeri, pudori. Ea va putea astfel ajunge la acea perfecţiune « divină », rezervată în legenda zeilor, dar care, de fapt, este accesibilă tuturor celor care ştiu să se autodepăşească. Mesajul este, pînă la urmă, optimist şi progresist, el merge în direcţia unui vitalism universal, a unei iubiri şi înţelegeri a universului în ansamblu, care respinge individualismul egoist şi arată rolul procesului social de învăţare în cadrul efortului de înălţare.

VIAȚA IMEDIATĂ

Cînd, acum doi ani, «Secolul 20» punea bazele discuției pe tema «Literatură și eveniment» unul din obiective era de a supune atenției și examenului mai aplicat formele noi de relații și colaborare născute în conjunctura ultimelor decenii între ficțiunea artistică și document. Ce altceva sînt «happenings»-urile cu procentul lor ridicat de spontaneitate și împlîntare în actualitatea fierbinte, ca și teatrul de tip «Bread and Puppet», decît expresia nevoii general resimțite de a obține replici prompte la realitatea efervescentă a anilor noștri, cu zecile de probleme ce-și așteaptă posibile clarificări prin intervenția celor mai variate mijloace, în stare să cristalizeze experiențe imediate și să le transmită mai departe ca pe niște grăitoare mărturii ale prezentului. Mărturia polarizează pretutindeni un interes din ce în ce mai pronunțat, la concurență vizibilă cu ficțiunea artistică. Nu numai ziarele obișnuite, dar revistele de profil literar rezervă un loc apreciabil în paginile lor textelor venite de la neliterați, adevărate «dosare de existență» menite să-l angajeze direct pe cititor în desfășurarea fluxului vieții. Marile case de edituri patronează colecții speciale pe un asemenea profil — de pildă, la Gallimard seria «Témoins». Se inițiază și concursuri, cum ar fi cel anunțat recent de «Le Parisien libéré» sub denumirea Grand Prix Vérité anume destinat relatărilor scrupulos exacte de întîmplări autentice la care naratorul să fi participat personal. În acest context, inaugurăm și noi aici rubrica Viața imediată unde — după cum indică însuși titlul — își vor da întîlnire mărturii despre cele mai variate medii și preocupări, provenind pe cît posibil chiar de la cei în cauză. Textul inaugural aparținînd unei funcționare la una din societățile telefonice new-york-eze, a apărut inițial în «New-York Review» (martie 1970), fiind reprodus apoi și de «Les Temps Modernes» nr. 296.

FUNCȚIONARĂ LA TELEFOANELE DIN NEW YORK

Din octombrie pînă în decembrie 1969, am lucrat la Compania telefonică din New York, în cadrul serviciului de relații cu publicul; birourile ei ocupă trei etaje într-o clădire comercială modernă, cu ferestre albastrii, în cartierul Broadway-City Hall, ceva mai jos de Manhattan. Încăperea în care munceam era mare și luminată orbitor ca redacția unui mare ziar. Ea cuprindea vreo sută de birouri aliniate în grupuri de cîte cinci sau șase în jurul biroului unui supraveghetor. Munca mea consta în a lua comenzile pentru noi instalări și noi servicii și în a calma clienții care reclamă și care sînt serviți de cele unsprezece centrale telefonice din zona situată între Lower East Side și strada numărul 23 la nord și delimitată la vest de strada numărul 6.

Supraveghetoarea mea răspunde de cinci funcționare. Ea se află în subordinea unui șef de servicii care se ocupă de patru supraveghetoare (pentru circa douăzeci de femei) și care este subordonat la rîndul său, împreună cu alți doi șefi de servicii, unui supraveghetor de raion. Birourile șefilor de servicii se află la capătul încăperii mari, îndărătul unui perete din sticlă. Biroul directorial al supraveghetorului de raion, la capătul culoarului. Există alți patru supraveghetori de raion numai pentru partea sudică a Manhattan-ului. Ei sînt subordonați șefului diviziei sud care nu este, nici el, decît un simplu soldat în armata șefilor de divizie cuprinzînd ca teritorii cele cinci comune din Long Island, Westchester și întinsa periferie numită ambiguu « Upstate ». Cele cîteva duzini de cadre de conducere care lucrează pentru strada numărul 6 fac parte dintr-o armată de alte cadre aparținînd ramurii new-yorkeze a Companiei.

În acest sistem ierarhic în cascadă, autoritatea este divizată și fiecareia îi revine, din ea, o fărîmă. De pildă, un reprezentant poate acorda credit clientului pînă la zece dolari, să zicem; supraveghetorul lui, pînă la douăzeci și cinci de dolari; șeful său de servicii, pînă la o sută de dolari; supraveghetorul de raion, pînă la trei sute dolari, și așa mai departe. Acești funcționari se află, față de centrele de decizie ale lui *American Tel and Tel* (A.T. și T.) și de industria mijloacelor de comunicație, în aceeași situație în care se află garda Casei Albe față de Richard Nixon. Cu toții sînt convinși că « activitatea Companiei telefonice constă în a-și servi beneficiarii ». Dacă au auzit vreodată vorbindu-se despre relațiile dintre A.T. și T. și A.B.M. *, ei

* A.B.M.—anti-balistic missiles (proiectile antibalistice) N. tr.

cred — sînt convinsă de asta — că A.B.M. reprezintă abrevierea lui *Associated Business Machines* abonat foarte cusurgiu din centrala Gramercy-7.

Doream să obțin acest post din motive politice. Știam că aveam să trec aici prin experiența « birocratizării », a « alienării » și a « exploatării ». Știam că datorită « falsei conștiințe » pe care o aveau despre adevăratul lor rol în economia imperialistă, « muncitorii » se identificau cu proprii lor exploataitori. Credeam cu fermitate în adevărul acestor noțiuni și cred și astăzi în el. Eu una știu de ce ar trebui muncitorii să se răzvrătească. Dar pe atunci, cunoașterea insuficientă a problemei făcea dintr-un fapt evident o enigmă din ce în ce mai indescifrabilă. De ce nu se agitau muncitorii ? Ce motiv, necunoscut mie, îi reținea ? Într-un cuvînt, speram să aflu cîte ceva despre structura sistemului industrial; despre ce însemna să trăiești în cadrul acestui sistem pentru cei care-l constituiau.

Am hotărît, după o matură chibzuință, să-mi iau un post foarte standardizat și foarte birocratic de funcționară. Știam, despre Compania telefonică din New York, că se află în plină criză administrativă. Era un fapt notoriu atît pentru oamenii de afaceri cît și pentru public. Mă întrebam ce efect avea asupra salariaților degradarea acestui serviciu despre care se vorbea atît. Mi-am obținut plasamentul, dar nu fără unele dificultăți. Eram « prea calificată » pentru postul respectiv, căci declarasem că am studii superioare. Am trecut probele la care este supus de obicei personalul, mai bine decît aș fi vrut. Am fost iscodită asupra unor posibile simptome de militanțism, de către o examinatoare șireată dar prietenoasă care a descoperit o perioadă neclară, de mai mulți ani, în existența mea. « Cu ce v-ați ocupat în ultima vreme ? m-a întrebat ea. Cu acțiunea contestatară ? ». I-am răspuns : « A, nu, eram căsătorită ». Ca și cînd această situație explica de la sine indiferența față de problemele sociale ! Păru însă de acord.

Dificultatea, pentru mine, consta în a-i convinge pe cei care mă verificau să nu mă propună pentru un post bine plătit. Inventam tot felul de povești : « Știi, tocmai divorțez și sînt cam tulburată. Așa că nu-mi dau seama dacă doresc într-adevăr să obțin o funcție cu responsabilități de conducere ». Examinatoarea mi-a răspuns : « Dacă mi-ar fi spus-o altcineva, nu cred că l-aș fi putut angaja ». Dar pînă la urmă m-a acceptat. Am avut sentimentul că i-ar fi fost mai greu să explice superiorilor de ce nu m-a admis, avînd în vedere pregătirea mea, decît să-și justifice — față de ei — bănuielele.

Am remarcat totuși, cînd am început să lucrez, că eram considerată « un element de bază » și că mi se acorda un regim privilegiat. Am fost primită cu multă bunăvoință atît de către supraveghetoarea de raion, cît și de șeful meu de serviciu. Mi s-a ținut un pomelnic de discursuri feministe dulcele asupra multiplelor « posibilități de plasare pentru femei » pe care le oferea Compania telefonică din New York. Mi s-a dat a înțelege în mai multe chipuri că voi fi considerată superioară celorlalte funcționare din aceeași grupă; și că « administrația » va fi cu ochii pe mine. Apoi, șeful de serviciu m-a condus personal în sala de clasă unde trebuia să începă programul meu de formare. Clasa se compunea din patru eleve și o profesoară. Angela și Katherine erau două italience cu forme greoaie, între patruzeci și cincizeci de ani. Fuseseră promovate la sectorul comercial după ani de serviciu în sectorul de reparații, unde, așa cum spunea Angela, « ni se cerea să fim niște roboți ». S-au dovedit incapabile să răspundă exigențelor mai severe ale unui post de reprezentantă, așa că au fost retrimise la sectorul de reparații, după vreo săptămînă, complet demoralizate. Billy era un un licean de șaptesprezece ani care fusese aruncat de biroul de recrutări al Companiei, nu se știe prea bine cum, în acest ciudat univers al femeilor. Lipsa lui totală de experiență îl făcea incapabil să stăpînească indiferent ce situație, fie ea oricît de simplă. Nu era în stare să comunice unei cliente că trebuie

să fie acasă la venirea instalatorului, fără să nu izbucnească în hohote de ris la gândul unui imaginar incident galant. Marea lui plăcere era să « bea cu băieții », o bandă de liceeni din Brooklyn care mergea regulat să se îmbete. Cred că făcea parte din ultimele bande care nu folosiseră niciodată drogul.

Betty era o femeie drăguță, un pic prea plină, cam de vreo douăzeci și cinci de ani. Fusese reprezentantă și se ocupase de facturi. Beneficia acum de o pregătire specială, pentru sectorul de comenzi. Era stăpînă pe ea, disciplinată, răbdătoare, bună elevă și foarte politicoasă, dar în afara orelor de curs, după părerea mea, puțin cam enigmatică. Avea o atitudine liberală față de « negri », deși liceul la care urmase era « alb ». Însă, practic, ultrareacționară față de « roșii », chiar dacă nu cunoscuse nici unul în viața ei. Către sfîrșitul cursului, am reușit amîndouă să ne depășim într-atît reticențele, încît aproape că am devenit prietene. Dacă există la Compania telefonică cineva față de care aș vrea să mă scuz într-un fel pentru că am ascultat întotdeauna cu gînd ascuns și pentru că m-am dat drept altceva decît eram, omul acela este Betty.

Sally, profesoara noastră, era o femeie plăcută, masivă, de treizeci-treizeci și cinci de ani, cu părul mătăsos și ochii foarte fardați. Avea un număr respectabil de peruci, dintre care una cu niște ciudați zulufi veșnic în mișcare. Rolul ei oficial consta în a ne convinge că politica și practicile Companiei erau raționale. Și-l îndeplinea cu fidelitate și abilitate. În particular, ea credea în magie, dar mai curînd ca amatoare decît ca practicantă, căci știa cum să-l invoce pe diavol, dar nu și cum să-l alunge. O clientă plictisitoare nu era pentru ea exploatată, nefericită, victimă a unei vieți mutilate sau, pur și simplu, agasantă nici mai mult nici mai puțin, o vrăjitoare. Tot prin demonologie își explica Sally existența nenorocirilor pe care era prea inteligentă să le ignore.

Cursul predat reprezentanților este « programat ». Evident, Compania telefonică a cheltuit milioane de dolari pentru consultarea companiilor specializate, de mare renume, asupra celei mai bune metode de formare a noilor salariați. Și se pot lesne deduce cele două criterii principale ale acestei metode. În primul rînd, cursul trebuie să fie atît de formalizat încît să poată fi asimilat de orice funcționară. Materialul de care se servește profesoara — remarcile pe care le face, exemplele pe care le folosește — sînt imprimate toate într-un manual cu foi detașabile, manual pe care ea trebuie să-l urmeze întocmai. Oricine poate începe din punctul de la care un altul s-a oprit. Mi-am dat seama că, nefăcînd altceva decît să urmez pur și simplu programul, aș fi putut preda eu însămi acest curs. Al doilea criteriu constă în a te încredința că rezultatele obținute pot fi reproduce, în a putea garanta că fiecare element format de către sistem va putea înlocui orice alt element. Această metodă reprezintă pentru birocrație ceea ce reprezintă Taylor pentru uzină. Ea rezidă în divizarea oricărei operații în unități minime și în a le verbaliza.

La început, am lucrat mai ales după broșuri programate, pornind de la principiul că trebuie să dai răspunsul și apoi să formulezi întrebarea în termeni diferiți. De exemplu :

« E neplăcut să încheiați, fără nici o explicație, convorbirea.

« Înainte de a închide, trebuie să vă scuzați, și. . . (urmează aceea ce trebuie făcut.)

Pentru a lucra bine era suficient să citești, nu să înțelegi cu adevărat. (Katherine și Angela aveau tot timpul greutăți : « Nu citim niciodată », mărtu riseau ele. De aceea le și era greu.) Foarte curînd, a devenit mai important să știi ce să faci atunci cînd ai de-a face cu publicul, decît să te instruiești tu însuși. Zilele erau organizate în funcție de planurile de lecție. Unul din aceste prime planuri pe care următorul :

« Cum să Răspundeți unui Client dacă nu Ați Fost încă Pregătit pentru a Răspunde la Întrebare ? »

Sau o versiune chiar mai birocratică a aceleiași întrebări. Sally căuta să ne-o explice. Adică veți face Clientului legătura cu o reprezentantă mai experimentată sau cu supraveghetorea. Dar aveau ei grijă să complice situația atât de mult, încât pînă și o persoană inteligentă se încurca.

Propaganda dusă de companie susține că rigiditatea aceasta nu există, că direcția așteaptă ca reprezentantele să dea dovadă de « inițiativă » și de « discernămint », să-și invente propriul lor limbaj. Ceea ce nu înseamnă decît că, în loc să folosești cuvintele următoare : « Aș fi foarte fericită să vă ajut, dar am nevoie de cîteva date », și se îngăduie să-ți crezi mica variantă individuală. Dar este obligatoriu 1—să-ți exprimi dorința de-a te face utilă, și 2—să precizezi că ai nevoie de mai multe date. În plus, concomitent cu aceasta, trebuie să notezi informația pe care ți-o transmite clientul, sub formă codificată, pe un formular galben tip CF—1, în așa fel încît să poată fi citită și tradusă chiar și de o reprezentantă din Florida. « Așa e secretul, ne-a spus Sally. Să le completați la fel cu reprezentantul din Illinois sau din Alaska. Constituiam un singur mare monopol ».

Scopul formării este de a face din elevi, din ființe umane cum erau înainte, niște mașini. Metoda de bază constă în a extrage din orice fel de cerere a clientului cîteva « crîmpeie » de informații; de a traduce problema omenească, pe care acesta o poate avea, în limbaj birocratic, în așa fel încît ea să poată fi prelucrată de sectorul competent. De exemplu, dacă un client telefonează și-ți spune : « Soția mea este pe moarte. Se întoarce astăzi de la spital și aș dori să instalez imediat un telefon în dormitorul ei », îi răspunzi : « Vai, domnule, sînt foarte impresionată; sînt sigură că vă pot fi de folos. Nu v-ar interesa cumva modelul nostru Princess ? Are un cadran care luminează noaptea. » Și în timpul asta scrii pe formularul CF—1 : « Cit vr Prn imdt dtor ». Faci o comandă pe care o așezi în dreapta dosarului tău de unde un curier vine să o ridice din sfert în sfert de oră.

Faptul că te știi observat în permanență (voi reveni asupra acestui lucru) te face să stabilești uniform și impersonal toate contactele. Dacă te abați de la aceasta și spui un lucru spontan, riști să fii observat și auzit. De altfel, probabil că nici nu e posibil să fii prea omenos cînd te concentrezi atât de greu să smulgi unui client cele cîteva date lămuritoare și cînd al zilnic de-a face cu atîtea date.

Uneori, ele pot fi teribil de complicate. O clientă (adică o Cit) telefonează și spune repede : « Sînt Mrs. Smith. Mă mut din strada 23 în strada 68. Aș dori să-mi păstrez telefonul Princess verde, să-i adaug două aparate Trimline albe și să mai am un telefon din metal nichelat. Iar soțul meu dorește un telefon nou în biroul lui ». Ești obligat să notezi toate astea în timp ce ea vorbește. Bine-nțeles că nu mai ai timp să ascuți și cum îți vorbește, să angajezi o conversație sau să fii prietenoasă. Faci eforturi disperate să înțelegi amănuntele celor spuse. Dezumanizarea e strîns legată de un anumit grad de complicare surprinzătoare a lucrurilor. Numărul de variante este mare. Fiecare variantă are un cod pe care trebuie să-l înveți și să-l folosești. Iar răspunsul corect pentru fiecare situație este unul singur.

Sistemul telefonic Bell a încetat să mai fie o organizație relativ simplă, care furniza servicii, mai ales după război; el a început să producă atunci o asemenea cantitate de articole de consum, încît rivalizează astăzi cu *Procter and Gamble* (mare societate fabricînd — din grăsimi — diverse sortimente de săpun și alte produse). Dar mai important e să-ți dai seama cît de mult tinde această proliferație să creeze noi forme de muncă pe care s-o facă insuportabilă. Dacă Compania s-ar limita la atribuții și servicii esențiale — telefoane și tipuri de servicii standard —, nivele întregi ale

sistemului ei birocratic nu și-ar mai avea sensul. Pe drept cuvânt, lucrurile ar fi atunci și mai simple și mai omenești. Această proliferare este esențială și pentru că, între altele, ea dă naștere unei noi « clase muncitoare », a gușelor albe, și a cărei activitate constă în a trata și codifica cerințele birocratice de consum.

La orele noastre de curs, motivul profitului, rațiune de a fi a producției telefonice, nu ne este disimulat. Dimpotrivă, tot programul consistă în a ne face să-i repetăm justificările. Produsele au fost perfecționate pentru a răspunde feluritelor « gusturi » și « nevoii de diversitate ». De ce să formez numărul pe clape ? Sîntem învățate să declarăm că « e ultima modă », că « se poate forma numărul mai repede », că « e mai ușor să citești litere decît cifre » iar « cînd ridici degetul de pe clape ele scot niște sunete muzicale foarte plăcute ». Sîntem învățate să spunem că un aparat Trimline te ajută « să economisești spațiu », că e « dotat cu un amănunt cu totul nou, un buton de apel care-ți permite să închizi fără să mai așezi receptorul în furcă » și că el este « expus la muzeul de artă modernă în colecția de design industrial ». Dar la ce bun un dispozitiv de luminat noaptea ? sîntem noi întrebate. Aș fi vrut să răspund : « Ar fi plăcut să faci dragoste sub o lumină excitantă » dar, dimpotrivă, am dat răspunsul așteptat : « Conferă dormitorului o atmosferă de securitate », « nu deranjează vizionarea programului TV. ».

Vînzarea reprezintă un capitol important în munca noastră . . .

Fiecărei reprezentante îi este repartizată pentru vînzare o cotă-parte de telefoane, de pildă atîtea aparate Princess — cotă parte scăzută și provenită din cota parte repartizată unității de care aparține. Altfel spus, fiecărei reprezentante îi e repartizată o cotă-parte pentru că, în prealabil, un anumit număr l-a fost repartizat unității de cinci funcționare. Și a fost repartizat unității pentru că același lucru s-a făcut și cu secția de douăzeci și cinci de funcționare. Secției, pentru că din numărul total o parte a fost repartizată raionului, adică șefului de divizie și supraveghetorului de raion. Căci unul din factorii care întăresc solidaritatea dintre direcție și funcționare este acela că fiecare se află în aceeași situație și fiecăruia i se cere să contribuie la totalul comun.

Funcționarele își îndeplinesc rolul de vînzătoare ca și cînd ar fi vorba de propriul lor interes, iar ideea le-ar aparține. În fiecare lună se organizează un concurs de vînzări. Direcția acordă prima — douăzeci și cinci de dolari pe lună — uneia din unitățile de cinci funcționare. Dar femeile își aduc propria lor contribuție : organizînd mica festivitate, cumpărînd cadourile și procurînd cafeaua sau cozonacii pentru răsplătirea celor mai bune vînzătoare. De ziua Sărbătorii Naționale, Compania organizează o tombolă și împarte curcani. Șansele fiecăruia depind de numărul de vînzări realizate.

Odată cu trecerea săptămînilor pregătirea noastră a devenit din ce în ce mai rigidă. La fiecare nou subiect trebuia să ne conformăm unui ritual militar începînd cu « a înțelege scopurile » și terminînd cu « a învăța să negociezi » . . .

Îndepărtarea de la acest ritual era socotită o greșeală. De aceea, metoda de predare devenea atît de insuportabilă încît într-o zi, așteptînd ca Sally să se întoarcă de la masă, am născocit cu toții o lecție pe gustul nostru. Am intitulat-o « Întreruperile nepermise ». Scopurile erau următoarele :

1. A descoperi situațiile în care poți întrerupe comunicația cu un client.
2. A face în așa fel încît să reduci la minimum enervarea reprezentantei.
3. Atingerea acestor obiective fără să fii observat.

Am enumerat apoi diversele situații în care reacția noastră firească ar fi fost să întrerupem legătura. Am fost uimită văzînd cît de bine au intrat Billy și Betty în jocul nostru. Am văzut în aceasta un resentiment față de Companie, resentiment

ment care de obicei nu se manifesta, și faptul mi s-a părut sănătos și promițător.

Odată cu trecerea timpului, orele noastre deveneau din ce în ce mai groțști. De mai multe ori am avut chiar senzația că nu le mai putem suporta și, din ce în ce mai fâiș, am refuzat pur și simplu să învățăm mai mult. Ne lansam atunci în tot felul de discuții fanteziste. Odată, ne-am petrecut o întreagă după-amiază discutând despre cele șapte minuni ale lumii. Am chemat serviciile de informații ale ziarelor ca să aflăm care anume erau ele. Într-o altă după-amiază, Sally ne-a explicat îndelung ce părere avea ea despre magie.

Am crezut la început că aceste scurte pauze de lucru erau spontane. Dar mai târziu, când cursul nostru s-a terminat exact la data prevăzută, mi-am dat seama că nici vorbă nu era de așa ceva: « grevele » noastre erau ele însele prevăzute în program; ele dădeau profesoarei ocazia să ne afle opiniile și atitudinile. În orice caz, pe de o parte datorită acestor fieceări, pe de altă parte datorită formării intensive la care eram supuși, către sfârșitul cursului noi formam o mică echipă destul de omogenă. Am sărbătorit încheierea cursului oferindu-i lui Sally o sticlă de parfum, organizând o masă costisitoare stropită cu vin, și felicitându-ne gălăgioși.

II

Există spioni pretutindeni în sinul Companiei. În fiecare zi descopeream o altă categorie. Sistemul funcționează astfel: pentru fiecare grup de cinci pînă la șase femei există, așa cum am mai spus, o supraveghetoare care poate controla în orice moment comunicațiile oricărei reprezentante cu un client. În fiecare zi, timp de o oră, supraveghetoarea se retrage într-o cameră izolată, aflată ceva mai departe de încăperea principală, unde poate asculta fără a fi observată convorbirile funcționarei pe care vrea s-o verifice. Bine-nțeles, femeile știu cînd anume o face, dar nu și ce comunicații ascultă. Mai departe de încăperea cea mare există o cameră de observație și mai secretă, ocupată de femei care poartă titlul de observatoare. Ele controlează la întîmplare orice comunicație dintre o reprezentantă și un client oarecare și au mai ales sarcina de-a se convinge că reprezentantele dau informații corecte. Dar aceste observatoare sînt ele însele « observate » de către o centrală a Companiei, situată în alt cartier: această centrală verifică dacă ele n-au declarat drept incorecte niște informații corecte. În plus, observatoarele execută « apeluri de accesibilitate » pentru a se asigura că liniile telefonice sînt libere pentru clienții care ar dori să cheme. Firește, toată această rețea de spionaj este independentă de calea ierarhică ce urcă de la postul de reprezentantă la postul de șef de divizie trecînd prin acelea de supraveghetoare, de șef de servici și de supraveghetor de raion. Există, într-adevăr, mai multe structuri ierarhice paralele.

Supravegherea, controlul și concurența permanentă îi solidarizează pe șefii de servici cu funcționarii obișnuiți, creînd o apăsătoare atmosferă de paternalism: șefii de servici nu valorează decît atît cît valorează propriul lor personal și sînt asimilați aceluiași sistem. Funcționarele în subordine fac sau nu fac cutare sau cutare Greșeli, drept care șeful deserviciii primește sau nu premiul și avansarea.

Dacă-i punem la socoteală și pe supraveghetori și pe controlori, există cel puțin trei factori responsabili de îndeplinirea corectă a oricărei sarcini. Situația stă astfel deoarece Compania angajează personal lipsit de orice calificare și înăbușă orice inițiativă inteligentă, închizîndu-te într-un birocratism stupid. E un cerc vicios: sînt angajate femei lipsite de pregătire (datorită originii lor sociale), care sînt apoi abrutizate printr-o diviziune « științifică » a muncii interzicînd orice inițiativă inteligentă; pentru ca apoi să fie împiedicată — printr-un sistem savant de presiuni și de spionaj — orice dorință de revoltă.

Desigur, ar fi preferabil să li se acorde mai multă libertate în munca lor — obiectiv pur reformist — să fie încurajate în luarea de inițiative și responsabilități. Și ar fi încă și mai bine să se elimine aspectele genului de muncă a cărui singură funcție este de a obține un profit maxim — aparatele Princess, Trimline, etc. și toate complicațiile birocratice care decurg din acest fapt — și de a da Companiei — socializată și transformată în serviciu public — drept scop unic, asigurarea pentru toată lumea a unui serviciu unic, convenabil. Numai că . . .

III

Lucrăm și trăim sub presiune. Un martor întâmplător ar putea crede că în încăperea cea mare se muncește mai mult la întâmplare. Dar nici vorbă de așa ceva. Funcționarele aflate într-un permanent du-te-vino caută de fapt și pun în ordine dosare ale clienților; iar tete-à-tete-urile pârînd niște conversații nu sînt decît ședințe de lucru cu o Supraveghetoare, în cursul cărora O Reprezentantă Gîndește și Planifică Soluția Problemei. Firește că funcționarele experimentate știu să profite de momentele de răgaz. Dar unitatea minimă de muncă este compusă dintr-o funcționară și un telefon, iar exigența minimă înseamnă să răspunzi mai mult de cincizeci de ori pe zi.

Timpul de lucru al unei reprezentante e împărțit în două, « deschis » și « închis », conform unei inovații științifice recente intitulată F.A.D.S. (Force Administration Data System), inovație de care Compania e deosebit de mîndră. Ea constă în determinarea numărului de reprezentante necesar la un moment dat în rezolvarea volumului de afaceri prevăzut pentru o anumită lună, o anumită zi sau o anumită oră. În acest sistem, comunicația cu viitorul abonat și notarea codificată a cererii sale sînt realizate concomitent. În sensul că, în timp ce recepționează comanda, reprezentanta trebuie să completeze și formularele respective. Totuși, în situații mai complicate, lucrul acesta nu mai e posibil : notarea este aminată atunci pentru perioada de timp « închis », cînd nu mai ești chemat la telefon.

Sistemul acesta tinde să creeze un fel de panică permanentă. Există anumite acte pe care e normal să le duci pînă la ultima lor consecință : spălatul dinților, spălatul vaselor sau clasarea unui formular sînt lucruri ce nu se pot face pe jumătate. Dar sistemul născocit de Companie contrazice această tendință firească. Pentru că în perioada de timp « deschis » telefonul nu încetează să sune într-una, iar formularele să se adune. Privești lista cu tot ce ți-a rămas defăcut și știi prea bine că nu ai la dispoziție decît o oră de timp « închis » pentru a-ți termina lucrările. Iar în această oră există o pauză de douăzeci de minute.

E o situație care te împinge în pragul disperării. Cum am să mă descurc ? Cum voi reuși, în numai patruzeci de minute, să retelefonez tuturor acestor clienți, să termin corespondența și să scriu toate comenzile astea complicate ? În scurta perioadă cît am fost funcționară mi se întimpla să apăs din neatenție pe nefastul buton al aparatului meu și linia redevenea liberă. Într-o zi, cînd mă simțeam pur și simplu extenuată, am făcut de două ori la rînd această mișcare greșită și de ambele dăți clienții mi-au comandat noi posturi telefonice : lucru care-ți ia între șapte și zece minute.

Vedeam cu spaimă că timpul trece, dar că eu nu voi fi niciodată capabilă să-mi « îndeplinesc sarcinile » la timp. Firește, situația era mai rea în cazul meu decît în acela al unor funcționare cu experiență; dar nu cu mult.

Un alt moment în care toată lumea se simte sub presiune sînt minutele care preced ora mesei de prînz sau ora închiderii. Dacă telefonul tău este atunci liber nu poți decît să speri că nu vei primi cereri complicate. Primirea unei comenzi pentru o nouă linie, la orele cinci fără cinci, reprezintă deopotrivă o sursă de ură și de frustrare.

De aceea, primești cu ușurare problemele plictisitoare și de rutină, cum sînt simbele suspendări de număr, dar te temi de tot ce este complicat și iese din tiparul obișnuit. Funcționarele se împotrivesc trimițînd la alt departament toate problemele care, sub cel mai mic pretext, ar putea să nu fie de resortul lor. Acest transfer de comunicații, această evitare a obligațiilor de muncă sînt echivalentele birocratice ale « sistemului D » combătut de Taylor și de primii organizatori științifici. Este o formă subtilă și deghizată de grevă, de care nu se vorbește niciodată, dar repede transmisă fiecărei « novice » ca pe o practică legitimă. Din păcate, se pare că ea nu reușește să încetinească ritmul de lucru.

IV

Funcționarele Companiei aparțin păturii mijlocii sau aceleia mijlocii inferioare și sînt de origine etnică diferită (poloneză, evreiască, italiană, irlandeză, de culoare, portorică). Majoritatea au absolvit liceul, iar unele din ele au făcut chiar un an sau doi de facultate. Locuințele lor se află risipite cam în tot New York-ul cu excepția Manhattan-ului: în Bronx, Brooklyn, în Staten Island sau în Queens. Își petrec momentele libere discutînd mai ales despre *lucruri*. Își povestesc tot timpul despre cumpărăturile făcute în magazine — pe care le invadează în timpul prînzului — după orele de lucru sau în zilele libere. Sînt obsedate de « mărcile cunoscute » și numesc orice obiect pe numele mărcii sale. Ceea ce nu le împiedică să alerge după solduri; dar o fac totdeauna în speranța că vor găsi la un preț convenabil marca dorită. La fel de important este și ambalajul. Ele descriu nu numai produsul, dar și felul în care este prezentat, în ce fel de cutie. Lucrul care le fascinează cel mai mult sînt perucile. Majoritatea au mai multe. În anumite cazuri îți e chiar greu să le mai recunoști de la o zi la alta. Ți se pare că ai de-a face cu o metamorfozare continuă. Mania aceasta a perucilor are ca motiv esențial dorința de evaziune, de transformare caleidoscopică a propriei ființe, tocmai pentru că în rest totul rămîne neschimbat. Oricine a purtat vreodată perucă cunoaște acest adevăr tulburător: ea te schimbă complet.

Pasiunea de a consuma este unul din principalele motive care le determină pe femei să muncească. Față de costul vieții americane, salariile lor sînt mici: de la 95 la 132,50 dolari pe săptămînă, inclusiv impozitele. Abia dacă ajunge pentru o femeie singură. Majoritatea au familie, un soț care lucrează și el — uneori chiar în mai multe posturi. Multe fac peste cinci ore suplimentare pe săptămînă. Dar numai începînd cu a șasea oră suplimentară li se plătește o dată și jumătate tariful normal. După felul în care cheltuiesc, se pare că nu o fac decît pentru a-și cumpăra îmbrăcăminte costisitoare, peruci, televizoare în culori, veselă, argintărie, etc. Nu știu în ce măsură nevoia de bani pentru hrană, chirie, învățătură sau asistență medicală le determină să muncească. Am impresia că, în mare măsură, ele au căzut în capcana întinsă de dragoste pentru lucruri. Este uimitoare cantitatea de obiecte fără de care sînt convinse că nu pot trăi. De ce stau lucrurile așa? Aceasta este o altă problemă. Dotarea locuinței joacă efectiv un rol în viața lor de familie: ea le permite să-și mențină căminul conform imaginii pe care și-au format-o despre eficacitate și eleganță. Cît despre îmbrăcăminte și peruci, cred că ele reprezintă un fel de impozit, de tribut impus de presiunile sociale ale muncii lor. Pentru a-și apăra, de ceilalți și de sistem, propriul « eu », ele trebuie să fie totdeauna sigure că fac o bună impresie. Dar au nevoie de toate acestea și în afara serviciului: pentru a-și păstra « standing »-ul și soțul.

În perioada Crăciunului, acest climat de consum pasionat întrece orice măsură, fapt care atrage și creșterea numărului de furturi la garderobă. Timp de aproape trei săptămîni nimic nu mai este în siguranță: pălării, cizme, mănuși. Și asta în

fiecare an : e irezistibila lăcomie, e nevoia de bunuri materiale care se cere satisfăcută chiar dacă, pentru aceasta, trebuie să se fure una pe cealaltă.

Mai mult decât prin muncă, femeile se caracterizează prin mania lor de a consuma. Ele contrabalansează exploatarea la care sînt supuse ca lucrătoare, cu efortul disperat de a-și exprima personalitatea prin consum.

V

O altă caracteristică a Companiei este un anumit soi de « amabilitate » programată care pornește de sus în jos și pe care funcționarele, la rîndul lor, o practică în relațiile dintre ele. Strategia administrației este cît se poate de clară (*Western Electric* era, în fond, doar o pionieră a celui *human engineering*) : ea constă, pur și simplu, în a-i face pe funcționarii să se simtă importanți. De exemplu, pentru femeile care urmau cursurile de pregătire, se organiza o ceremonie de acceptare generoasă, cu flori, filme, bufet și discursuri rostite de reprezentanții conducerii : Compania are grijă de voi.

Ceremoniile acestea aveau însă și un alt scop : de a naște în mintea noilor angajate imaginea pe care Compania dorea ca publicul s-o aibă despre ea : imaginea unei organizații cordiale ce-ți oferă servicii contra unui profit modest și prestabilit. Se depuneau eforturi deliberate de a înlătura cea mai mică bănuială care ți-ar fi putut încolți în minte, explicîndu-ți-se, de exemplu, cu toate detaliile, de ce acordul monopolist dintre *A.T. și T.* și *Western Electric* este un lucru bun. Astfel, era făcută să circule în rîndurile întregului personal ideologia « Serviciului », ideologie împărtășită chiar sincer de cadrele subordonate de conducere. Așadar, toată lumea se molipsise de « paternalism », de « amabilitate ». Toți funcționarii se strigă pe numele mic, indiferent de poziția pe care o ocupă. Femeile sînt deosebit de prietenoase una cu cealaltă, flecărind tot timpul între ele, plecînd împreună în excursii, invitîndu-se reciproc pentru a serba aniversări, logodne, avansări. Aceeași generozitate cînd au greutăți în muncă. Am văzut, de exemplu, femei împărțind de bună voie cu o colegă surmenată puținul timp « închis » care le mai rămînea pînă la sfîrșitul zilei, deși nici ele nu erau mult mai odihnite. Atitudinea lor față de « cele noi » era totdeauna prietenoasă și ocrotitoare. Cînd am început să lucrez în încăperea cea mare, prezența mea a însemnat o incomodare permanentă pentru tovarășele mele de muncă : nu știam ce să fac, aveam întotdeauna de pus o grămadă de întrebări, clasam prost documentele. Ca nou venită, le făceam încă mai grea viața și așa plină de tristețe. Și totuși ele m-au primit cu prietenie, m-au încurajat. « N-o lua în tragic, îmi spunea cîte una, după ce făceam o greșală din cale afară de prostească. Și noi am fost la început « noi ». Toate am trecut prin asta. Nu-ți fă griji. Pînă la urmă te vei descurca ». Erau gata întotdeauna să mă ajute în micile necazuri personale pe care oricine le poate avea : interesîndu-se de sănătatea mea atunci cînd, pretextînd boala, mă odihneam două sau trei zile, consolîndu-mă, la fel de prietenoase, cînd mi s-a furat o pereche de mănuși, încurajîndu-mă și încurajîndu-se una pe cealaltă.

Femeile veghează la păstrarea acestei amabilități, căci ele se apără, prin ea, de presiunea exercitată de muncă și de ostilitatea clientului. « Trebuie să fim drăguțe una cu cealaltă, mi-a spus Sally. Dacă ne-am face zile fripte, așa cum ne fac nouă clienții, am înnebuni ». Dar amabilitatea este, în cazul lor, și un triumfal spiritului... În adîncul ființei, sînt prea orgolioase ca să se lase îngenunchiate de această dezumanizare, prea conștiente de demnitatea lor pentru a se înjosi în rivalitățile care le-ar face mai bine văzute în sistemul ierarhic.

Și totuși, în munca lor, femeile se identifică total cu Compania. Am încercat în mai multe rînduri să ridic unele probleme față de care propriile lor interese — și ale clienților — erau diferite de interesele Companiei. Ei bine, n-am reușit niciodată

să le conving. De pildă, în legătură cu vânzările, le-am spus deschis că nu voi putea « forța » vânzarea, că nu găseam just acest lucru, că oamenii au nevoie de mult mai puține aparate telefonice decît îi silim noi să cumpere. Fără să-și dea seama că luam o atitudine de principiu, colegele mele crezură că, fiind eu însămi foarte săracă (nu aveam decît un singur aparat, și acela negru), pur și simplu nu puteam înțelege ce este aceea o locuință bine dotată cu telefoane, dar că mă voi convinge că bunurile și serviciile oferite spre vânzare erau într-adevăr utile și demne de a fi dorite.

Într-o zi, în timpul unei discuții despre creșterea creditului ce putea fi acordat clienților, le-am atras atenția că femeile care beneficiau de sprijinul Asistenței Publice erau considerate în categoria inferioară și că această discriminare avea un caracter rasist. Și din nou colegele mi-au explicat că « dacă ai fi lucrat la serviciul de facturi și dacă ai ști cît e de greu să scoți niște bani de la oamenii ăștia », n-aș mai gîndi așa. Iar altă dată, la bufet, în timpul pauzei, am avut o discuție deosebit de macabră, în timpul căreia femeile au povestit tot felul de lucruri înfricoșătoare despre cazuri tragice, cînd a trebuit ridicat telefonul unor oameni care nu plăteau; întîmplări de necrezut ale căror victime erau foști mutilați de război sau bătrîne oarbe de optzeci și cinci de ani.

Nu încetam să le repet că este inadmisibil să anulezi unor astfel de oameni numărul, că trebuia găsit mijlocul de a le asigura un serviciu gratuit. În loc ca, de aici, să tragă concluzia că aveam niște idei cam ciudate, femeile m-au asigurat că « fiecare nouă funcționară gîndește așa », că și ele avuseseră aceleași păreri, dar dar că între timp și le schimbaseră. Altfel spus, la început avuseseră reacții omenești (ca să nu spun « de stînga »), dar încetul cu încetul, tot jucînd rolurile încredințate de Companie, s-au identificat cu aceasta. Credeau sincer că-i drept să cauți « să faci bani » și că există o legătură strînsă între profiturile Companiei și propriul lor salariu. « Din aceste profituri ne vin nouă banii », era concluzia tuturor discuțiilor.

Presiunea exercitată de muncă și morala amabilității au ca efect, printre altele, pe acela al evitării oricărei discuții politice. Există un fel de acord tacit în favoarea « toleranței », o regulă nescrisă care cere « să nu se vorbească nici despre religie, nici despre politică ». Practic, n-am auzit vorbindu-se niciodată despre Vietnam, despre alegerile municipale, sau despre problemele rasiale. Cu o singură excepție: într-o zi am discutat în contradictoriu cu Betty despre masacrul de la Song My. Imediat după aceea am avut sentimentul că ceva se rupsesse între noi; că Betty va avea deosebit de multă grijă ca pe viitor lucrul acesta să nu se mai repete.

VI

Într-o perioadă normală, problemele sindicale nu prezintă nici un interes pentru funcționarele de la sectorul comercial. Ele nu se consideră de loc « muncitoare » în sensul clasic al cuvîntului. Această absență a conștiinței de clasă este o reacție firească și logică, ținînd seama de condițiile lor de muncă. Strategia deliberată a administrației este tocmai de a slăbi această conștiință. Din rîndul reprezentanților sînt recrutate cadrele inferioare ale personalului administrativ feminin. Avansarea este aici frecventă. Supraveghetoarele sînt întotdeauna foste reprezentante. Relațiile lor cu funcționarele pe care le supraveghează sînt prietenești și deosebit de strînse. Această absență a delimitărilor rigide a sarcinilor reprezintă un mare profit pentru Companie, dar și un avantaj psihologic pentru funcționare. De exemplu, cînd se îmbolnăvește o supraveghetoare, una din reprezentante îi ia locul îndeplinindu-i obligațiile. După cum nu numai supraveghetoarele ci și unele reprezentante au uneori prilejul să conducă o clasă, să inițieze noi funcționare și să-și formeze înlocuitoare : mobilitatea aceasta ar fi imposibilă dacă s-ar aplica regulamentul sindical.

Ceea ce nu înseamnă că femeile consideră bune condițiile lor de muncă. Ele se plîng de salariul pe care-l capătă; detestă presiunile la care sînt supuse; urăsc sistemul de Observație; socotesc insuportabilă rigiditatea programului care le hotărăște prînzul și pauzele. Dar, în general, ele au încredere în Companie, căci speră să evadeze din propria lor condiție mai ales datorită avansării individuale. « Solidaritatea muncitorească », conștiința faptului că muncitorii avansează împreună, prin acțiuni colective, este slabă la ele.

VII

Pentru ca aceste femei să se revolte, ele trebuie — cred eu — să fie convinse că lucrurile pot fi schimbate. Sînt sigură că nu-și dau seama de acest lucru. Sînt mai curînd satisfăcute decît nemulțumite de viața pe care o duc și, chiar nemulțumite, ele nu văd nici cea mai mică posibilitate de-a o schimba printr-un efort politic colectiv. Nu au « conștiință de clasă » pentru că aparțin, de fapt, păturii mijlocii. Iar dacă se simt oprite, și este cazul multora, cu siguranță că nu văd în aceasta decît o problemă individuală, nu o situație pe care au dreptul s-o evite sau s-o schimbe.

E foarte greu de spus cum s-ar putea realiza eliberarea femeilor pentru a li se permite să ducă o viață mai omenească. Ar fi necesară, desigur, schimbarea totală a modului în care concep ele lumea și propriul lor rol. Dar este imposibil de știut dacă condițiile unei asemenea schimbări sunt simple sau e nevoie de o schimbare socială generală. Ți-e greu să crezi că femeile acestea ar putea fi atît de puțin lovite de anumite presiuni sociale care « radicalilor » le par atît de evidente. Și totuși, n-am avut niciodată dovada contrară.

Am muștrări de conștiință că am scris acest articol. Știu că funcționarele nu se vor recunoaște în rîndurile de față, ceea ce nu înseamnă că se vor simți mai puțin jignite. În fond, erau toate prietenoase și pline de afecțiune; îmi înțelegeau greutățile și nemulțumirile; mă ajutau la lucru; erau totdeauna vesele, preocupate de moralul nostru, al tuturor. Betty, cel puțin, s-a purtat cu mine ca o prietenă. Am aproape impresia că am violat legile paternaliste ale Companiei. Mi-e teamă să nu mi se spună într-o zi, la telefon: « Crezi că e bine ce ai făcut ? » Voi spune poate că nu; că valorile politice și intelectuale pe care este clădită existența mea și în numele cărora le judecam pe ale lor nu valorează nici ele mare lucru. Poate că aprecierile care mi-au permis să scriu îmi dau numai posibilitate de a-mi exprima alienarea, dar nu și de-a o depăși. Poate că nu e vorba decît de șansa de a fi fost crescută ca un copil dotat. Am uneori îndoieli, dar sînt sigură că oricare ar fi efectul acestui articol asupra lor, el este destinat femeilor de la Compania telefonică; pentru ele l-am scris, cu afecțiune și speranță.

În românește de A. L.

PATRU MĂȘTI: UN AUTOR

FERNANDO PESSOA

ABDICARE

*O, ia-mă noapte-n brațele-ți închise
Și fiu să-mi spui.*

*Sînt rege și pion
Ce-a părăsit cu voia lui un tron,
Un tron din istoviri clădit și vise.*

*Și sabia din brațe ostenite
În calme miini am pus-o, de bărbat.
Coroana grea și sceptrul aurat
Pe trepte, sus, lăsatu-le-am strivite.*

*Și zaua mea acum netrebuindă,
Tari pintenii cu clinchet de colindă,
Uitatu-i-am pe scara de-nchisoare,*

*Și cu regescu-mi trup iar despuiat
M-am înturnat în timpu-ndepărtat:
Solemn tărîm în asfințit de soare.*

MESAJ

*Stă Europa rezemată-n coate:
Din Est spre Soare-apune despletește
Romantic pletele-i involburate,
Ochi elini amintește.*

*Iar brațul stîng se-ndoaie-ușor la spate
Și dreptul se-nconvoaie-n unghi tăcut:
Pe cele două brațe-ngemănate
(Italia și Anglia chemate)
Visează-al Europei chip de lut.*

*Și ca un sfînx fatal și-înălță talia
Spre-apusul, viitor pentru trecut.*

Chip Europei, iată, Portugalia.

CRĂCIUN

*Un zeu e zămislit, un altul moare.
Minciună-ori adevăr nu-și mai au rost.
Ia veșnicia altă-nfățișare.
Mereu mai bine-i ce-n trecut a fost.*

*Știința oarbă-n van țărîna scurmă,
Credința șuie doar de vis ascultă.
Și zeii noi sînt zei din vechea turmă.
Nu te-amăgi, căci lumea e ocultă.*

AUTOPSIHOGRAFIE

*Poetul e un prefăcut.
Și se preface-atît de bine:
Scornește chiar că l-a durut
Durerea care-n el se-așine.*

*În vers urzit să te-nfioare
Citești un dor al nu știi cui;
Cel care pe poet îl doare
Se schimbă-n darul nimănui.*

*Și gîndul vrea să ți-l îmbie
Tot ocolind pe drum de nord
Un trenuleț de jucărie
Ce poartă numele de cord.*

(DOAR DIN GRĂDINA LUI ADONIS, ROZE. . .)

Doar din grădina lui Adonis, roze
O, Lidia, îmi plac, volucre roze,
Ce-n ziua cînd se nasc
Îndată-atunci și mor.

Lumina e eternă pentru ele
Născute cînd e soarele-n înalturi,
Murinde cînd Apolo-și
Retrage telegarii.

Din viața noastră, Lidia, o zi
Pe-ascuns să facem, dacă-i numai noapte
Naintea și pe urma
Pușinului trăit.

MĂ TEM DE SOARTĂ, LIDIA, ȘI SUFĂR. . .)

Mă tem de soartă, Lidia, și sufăr,
Căci piatra mică ce-mi înalță carul
Cînd trec cu roțile-mi deasupra, sfarmă
Vai, inima, sărmană.

Amenință primejdii de schimbare?
Spre bine chiar de-ar fi, le fug din cale.
Lăsați-mi, darnici zei, viața aceasta
În veci neschimbătoare.

Și zilele-mi ca una treacă toate
Iar eu să merg, rămas mereu același,
Spre bătrînețe-așa cum ziua trece
În altă înopțare.

(FERICE DE ACEL PE CARE SOARTA. . .)

Ferice de acel pe care soarta
L-a hărăzit de zei să-și amintească
Să vadă ca și ei
Că-n pămîntesc izvor moare-un reflex
Al unei reci vieți nemuritoare.
Ferice de acel ce-n ora dură
Cînd trece pragul dacă Parca-i taie
Un fir ce-i pîn-la capăt tors
Putea-va profita de harul
De-a colinda-n Infern departe
De gloata stearpă.
Dar cel ce vrea pe Crist să îl așeze
Mai sus de zeii vechi ce în Olimp
Urmă-au pe Saturn
Blestemu-i e să fie părăsit
În pătimire — pînă cînd și zeii
De care a uitat și-or aminti —
Colind neliniștit de umbră vagă.
Nu-i văduvă să-i pună-n gură
Un ban, obol pentru Charon.
Pe trupul lui ne-nmormîntat
S-arunce țărână nu-i drumeț.

PĂZITORUL DE TURME

IX

Sînt un păzitor de turme
Turma e din gîndurile mele
Iar gîndurile mele sînt senzații.
Gîndesc cu ochii, cu urechile gîndesc
Cu mîinile, cu picioarele,
Cu nasul și cu gura.

Să gîndești o floare înseamnă s-o miroși.
Să mănînci un fruct înseamnă să-i știi gustul.

De-aceea cînd în zi de vară
Mă simt mai trist de-atîtea bucurii
Și mă întind cît sînt de lung în iarbă
Și-nchid ochii fierbinți
Îmi simt trupul întins de-a lungul realității
Știu adevărul și sînt fericit.

XIV

Nu-mi pasă de rime. Foarte rar
Poți găsi alături doi copaci la fel.
Gîndesc, scriu, așa cum florile sînt colorate,
Ceva mai puțin perfect mă exprim
Fiindcă-mi lipsește simplitatea divină
De a fi tot doar exteriorul meu.

Privesc și mă înduioșez.
Mă-nduioșează apa că aleargă pe cîmpul înclinat
Iar poezia mea-i firească precum vîntul care se pornește.

Lăudat fie același soare de pe alt meleag
 Care din oameni face frați ai mei
 Fiindcă într-un anume ceas al zilei
 Toți se uită ca și mine spre el
 Și în acest moment neprihănit
 Curat și simțitor
 Se-ntorc cu-nduioșare
 Și cu un suspin abia simțit
 La Omul adevărat și primitiv
 Care văzu soarele născînd și nu-l adoră încă.
 Fiindcă asta-i firesc — mai firesc
 Decît aur s-adori, pe Dumnezeu,
 Sau arta, sau morala. . .

XLVIII

De la cea mai de sus fereastră a casei
 Flutur batista albă de bun rămas
 După versurile mele care pleacă în lume.
 Și nu sînt nici bucuros nici trist
 Acesta e destinul poeziei:
 Am scris-o și trebuie s-o arăt tuturor
 Pentru că nu pot face altfel
 Cum floarea nu-și ascunde culoarea,
 Nici riul n-ascunde că fuge,
 Nici pomul că dă roade.

Uite cît au ajuns de departe cu diligența
 Și fără să vreau mă cuprinde necazul
 Ca o durere prin trup.

Cine știe cine-o să le citească?
 Cine știe pe ce mîini vor încăpea?

Floare, mi-au cules destinul pentru ochi.
 Arbore, mi-au smuls fructele pentru guri,
 Rîu, soarta apelor mele era să nu rămîn în mine.
 Mă supun și iată-mă aproape fericit.
 Aproape fericit ca cel care-a obosit de-a fi trist.

Duceți-vă de la mine !
 Se usucă pomul și rămîne risipit în natură.
 Se ofilește floarea și praful ei dăinuie-n veci.
 Fuge riul și ajunge la mare și apa a fost a lui.

Ale acestei flore nemaipomenite, neagră, artificială, nesătulă !
Fraternitate cu toate dinamurile !
Furie promiscuă de a fi parte activă
A llniel ferate cosmopolite,
A trenurilor turbate,
A manevrelor maritime pentru transport,
A mișcării lubrice și lente-a macaralelor,
A tumultului disciplinat din uzine,
Și a semi-liniștei şuierătoare și monotone de curele de transmisie.

Ore europene, producătoare, indesate
Între mașini și afaceri utile,
Mari orașe oprite-n cafenele,
În cafenele, oaze de inutilități zgomotoase,
Unde se cristalizează și se precipită
Rumorile și gesturile utilului
Și roțile, roțile dințate și vagonetele Progresului.

Nouă Minervă fără suflet a cheiurilor și a gărilor
Noi entuziasme ale graficului pentru CLIPĂ:
Popice de fier zîmbind îngrămădite în docuri
Sau pe uscat înălțate în planurile înclinate ale porturilor
Activitate internațională, transatlantice, Canadian-Pacific :
Lumini și febre, pierderi de timp în baruri și hoteluri,
La Longchamps, în Derbiuri, la Ascots,
Pe Picadilly și Avenue de l'Opéra care intră
În sufletul meu.

O fabrici, o laboratoare, o music-hall, o Luna-Park,
O cuirase, o poduri, o docuri plutitoare —
În mintea mea tulburată și incandescentă
Vă posed ca pe o femeie frumoasă
Desăvârșit vă posed ca pe o femeie frumoasă neiubită
De care doi întimplător și-ți pare interesantă.

E-he-hei, fațade ale marilor clădiri !
E-he-hei, ascensoare ale marilor edificii !
E-he-hei, reorganizări de ministere !
Parlament, politicieni, raportori de bugete,
Bugete falsificate !
(un buget e un lucru firesc ca un copac,
Ior un parlament la fel de simplu ca un fluture)

Aș putea să mor pulverizat de un motor
Cu sentimentul de dulce dăruire al unei femei posedate !
Atras înăuntrul furnalelor !
Pus sub roțile de tren !
Doborât pe punți de vapor !
Masochism din mașinism
Sadism al nu știu cărui ce modern și eu și zgomot !

În românește de ROXANA EMINESCU

ORIGINALITATEA PRIN ANONIMAT

Pentru o viață de om chiar și o singură carte e prea mult, îl contrazice Fernando Pessoa pe Toma din Aquino, care se temea de omul unei singure cărți. Pentru el, literatura este vârful piramidei, arta supremă, pentru că materia ei este suprema abstracțiune — limbajul. Și cu înalta exigență decurgînd din această atitudine, consideră că durata unei vieți omenești, chiar a unei vieți geniale de ardere neconținută, e neîndestulătoare în cunoaștere, ca să fie de ajuns pentru mai mult decît o carte. Ca să poți scrie altele trebuie să poți fi alții. «Să fii multiplu cum e universul», «să fii totul în oricare clipă» și astfel să poți cuprinde diferite lumi. Ceea ce, cu un orgoliu nemaipomenit, avea să și facă — ispravă fără precedent.

Sugestia, poetică, fragilă în aparență, e în realitate atît de densă și de evidentă încît te miri cum nu ne-am mai gîndit niciodată la ea.

Tot ceea ce putem face noi, prin artiștii noștri geniali, e să creem alte lumi, suprapuse, paralele, interferente. O lume pentru fiecare artist. Și e o victorie atît de mare asupra neantului să naști, *ex nihilo*, lume, încît n-am adăugat niciodată la «o lume» — «numai atît». Aceasta trebuie să fi înțeles Pessoa printr-o carte: lumea care se compune, unică și independentă, dincolo de opera fiecărui artist și care a fost mereu una singură. Oare nu se poate mai mult? Oare singuratica viață la care sîntem condamnați ne limitează îndrăzneala la o carte? Neantul are înainte și în urmă infinitul ca să poată face și alte lumi, poate, pe lîngă a noastră. Dar dacă nu ne putem lărgi în timp, sintagma ne aparține. (Ciu-date gînduri la un contemporan al lui Bergson...)

De aici trebuie să fi țîșnit noua Euterpe cu chip de Hecate: Fernando Pessoa ortonom și heteronom. Un corespondent comercial din Lisabona acelor «*années folles*», inventatorul de mașini de socotit, pe care însuși numele, *pessoa* — persoană, ins — îl hărăzea anonimatului și care s-a însoțit cu moartea foarte tînră, fără ca nimeni să știe că în 1935 murea cel mai mare poet portughez...

Sigur, e una din fețele medaliei vechi, și nu le poți avea pe amîndouă: să fii vîrtej care străpunge apa pînă în străfund, cuțit, sau vînt ușor care mîngîie toată întinderea cu valuri; să fii unul, neschimbător, scotocind în adîncuri, sau să fii din toate cîte puțin, străbătînd spații lungi. Pînă acum, din cei care au ales a doua față, n-a cutezat nici unul să-și întindă brațele atît de departe.

«*L'étranger vêtu de noir*» care îi semăna lui Musset ca un frate, Adoniram sau Hakem, în care Nerval își încarnase dublul, și atîția alți *eu-insumi*, fețe de Janus șteampate, nu s-au putut desprinde din oglindă atît cît să-și facă, la rîndul lor, golemi.

De data asta însă, din această « mistificare literară fără precedent » — cum o consideră unii cu rece admirație — s-au născut dintr-o dată, pentru Portugalia secolului XX, patru mari poeți, care ar putea forma o școală, dacă între ei ar fi și alte afinități decât aceea că trei sînt discipolii celui de-al patrulea și că editorii îi adună la un loc în operele complete ale lui Fernando Pessoa.

Simplu, ignorant, primitiv, Alberto Caeiro este maestrul tuturor, și foarte foarte tînăr, înaintea chiar a lui Pessoa. Medicul Ricardo Reis, cel mal în vîrstă, « latinist și semi-elenist », cu o serioasă cultură clasică, își petrece cea mai mare parte din viață în Brazilia. Álvaro de Campos studiază ingineria navală în Scoția și se simte atras irezistibil de zgomotul lumii tehnice și de agitația marilor cetăți moderne.

Ricardo Reis ne oferă o poezie lucidă, disciplinată, riguros construită pe un lexic saturat de latinisme. Vers liber, fără probleme de compoziție metrică, spontan și complet lipsit de simbolisme, uneori chiar fraze prost construite, în parataxă — la Alberto Caeiro. Același vers liber la Álvaro de Campos, dar de factură futuristă, cu mari influențe din Whitman și Marinetti, încărcat de metafore și cu un vocabular surprinzător de bogat.

Seninătatea desăvîrșită a lui Ricardo Reis, idealul de ataraxie, pentru că « viața e calea durerii și suferința urmează plăcerii », anticreștinismul lui, constanta vigilență a rațiunii, îl opun tumultuosului Álvaro de Campos, deschis senzațiilor celor mai violente, cu ochiul ațintit doar spre viitor, de care se îmbată. Și amîndoi se îndepărtează infinit de maestru, Alberto Caeiro, care scrie așa cum respiră, care nu se întreabă asupra sensului ocult al existenței și pentru care lucrurile nu au suflăt, ci sînt.

Pentru Pessoa « ortonim » arta este în primul rînd ficțiune: esteticii romantice în general și mai ales sincerității psihologice le este dușman neîmpăcat: pentru el poetul e un simulant: acuzat că minte și se prefăce, răspunde că, pur și simplu, simte cu *imaginația*. Ceea ce nu înseamnă că aspiră la o artă pe deplin eliberată din contingent, la o poezie pură, făcută. Da, poetul e un simulant, un prefăcut: durerea pe care o cîntă e alta decît cea pe care a simțit-o cu adevărat. Dar a simțit durerea, a trăit realitatea. Ceea ce apare în poezie e tot această durere — realitate, dar decantată în spirit. Cu spiritul o simte acum, nu cu inima, și iată de ce este alta.

Opera poetică a lui Pessoa însuși se compune din *Canțoner*, o culegere de poezii în gustul clasic, tradițional, vers tipic portughez sau sonet, extrem de diferit deci de opera heteronimilor, și din *Mesaj*, o splendidă epopee lirică a descoperirilor portugheze, continuînd, după aproape 500 de ani, *Lusiada*, dintr-o optică cu totul diferită. *Mesaj* e o meditație asupra destinului Portugaliei în lumina științelor mesianice și a sebastianismului, strania legendă care spune că într-o zi se va întoarce tînărul rege Dom Sebastião, dispărut fără urmă la Alcaçar-Quibir și va mîntui Portugalia, cucerindu-i iar locul întîi în lume. Această carte este expresia celei mai înalte iubiri de țară, fiecare vers e străbătut de elanuri de o neîntrecută noblete, de un îndemn pasionat la o mare călătorie, călătoria Portugaliei spre absolut, spre desăvîrșirea viitoare: dacă marea cu țărături era greacă ori romană, marea nesfîrșită e portugheză. Nu există în această carte nici un fel de exaltare epică a descoperirilor, nici vreo atitudine șovinistă, ori de naționalism exaltat. E o interpretare a faptelor navigatorilor, o navigație simbolică spre absolut, spre viitorul absolut. Această specie de *Lusiadă* a decadenței portugheze face din mitul *dorului* — *saudade* — principiul filozofic al culturii portugheze. *Canțonerul* este frate bun cu *Mesaj*: aceeași vizlune profund neo-platoniciană, aceeași atitudine fundamentală a acelui care recunoaște existența unor valori ascunse dincolo de fiecare întîmplare.

Splritul profund paradoxal al lui Pessoa l-a făcut sã nu accepte însã un singur rãspuns la întrebarea esențialã a poetului: adevãrurile sînt multiple, deci rãspunsurile trebuie sã fie și ele pe mãsura. *Saudosismului* poemelor exoterice ale « ortonimului », Pessoa îi opune crezul estetic al *senzaționismului* din marea fazã futuristã a lui Álvaro de Campos. Dar în timp ce un Marinetti voia sã distrugã trecutul, Campos propune integrarea, condensarea în aceeași senzație a trecutului, viitorului și prezentului. Și tot depãrtîndu-se de Marinetti, menține cu rare excepții, structura sintacticã a limbajului. *Odã triumfalã*, *Odã maritimã*, *Salut pentru Whitman*, sînt propuneri pentru o nouã esteticã, non-aristotelicã, în centrul cãreia stã conceptul de energie. Și în timp ce în *Pãzitorul de turme* Caeiro rãspîndește o imensã dragoste de oameni, în poezia lui Álvaro de Campos nu existã umanitarism, mai curînd o mare îndoialã cã un om e în stare sã-i întindã altuia mîna. S-ar pãrea cã și pentru el « l'enfer, c'est les autres ». Campos trãiește din plin era tehnologiei; Caeiro e abstras din timp, strãmutat într-o vîrstã de aur și într-o totalã inocență, iar pentru el lumea gînditoare suferã de o maladie a simțurilor. Și dacã pentru Caeiro nu existã cunoaștere în afara simțurilor, și aceasta este nelimitatã, Reis este înțeleptul pentru care nu mai existã cãrți necitite și cãruia lumea nu-i mai poate oferi nimic. *Odele* sale rezumã o atitudine stoicã și epicurianã. Și cum nimic nu e de schimbat și nu se schimbã în existență, poemele lui Reis sînt monotone incantații.

Ricardo Reis cautã adevãrul în statornicie, în nemișcare, și încearcã sã țină timpul în loc sau, oricum, sã i se împotriveascã. Lui Álvaro de Campos i se pare a-l fi descoperit în ameșitorul progres al tehnicii, în aceastã putere urieșeascã multiplicînd-o pe cea a omului la nesfîrșit. Iar pãstorul Alberto Caeiro se însoarã cu natura cea mai simplã și pentru el adevãrul suprem e soarele.

Adevãrul e plural, compus din multe adevãruri, și ca sã-l afli trebuie sã te multiplici ca și el. Victorios între *ruine circulare*, cel mai mare poet portughez a zãmislit, în cel mai îndrãzneț vis, un șir de golemi, dintre care cel pușin aceștia trei sînt desãvîrșiți.

Din pãcate nici unul n-a mai vrut sã scrie dupã moartea creatorului lor.

a r t e

O PERSPECTIVĂ METODOLOGICĂ MODERNĂ

GIULIO CARLO ARGAN

GIULIO CARLO ARGAN ȘI ISTORICUL DE ARTĂ ÎN CULTURA CONTEMPORANĂ

« Istorisim integral » s-ar putea propune ca definiție a poziției teoretice de istoric de artă a lui Giulio Carlo Argan. Întreaga sa operă constituie în această privință o categorică demonstrație a identității indestructibile între istoricul și criticul de artă, între judecata estetică și interpretarea istorică. Croce, care trece drept susținător al punctului de vedere estetic absolut, oferise o soluție hegeliană a ceea ce definea, în spirit kantian, antinomia criticii de artă — cele două momente ideale ale oricărei judecăți critice, cel al judecății estetice și cel al interpretării, istorice. Iar altădată, cita o vorbă a lui Goethe care, reafirmând convingerea că în artă « istoricitatea e fundamentul oricărei judecăți », susținea că o adevărată contemplație a operei de artă nu se poate realiza în afara cunoașterii situației istorice a acesteia : judecata estetică și intrinseca istoricitate coincid. Comoda mentalitate a clasificărilor exterioare se absteinează a considera critici de artă pe cei ce se ocupă cu arta prezentului și istorici de artă pe cei ce se dedică artei din trecut. Dar cum s-ar putea formula o judecată critică temeinică despre o operă contemporană fără conștiința istoricității ei ? Că acest lucru nu e de gândit, Argan afirmă cu argumente peremptorii : « Nu se face istorie fără critică și judecata critică nu stabilește « calitatea » artistică a unei opere decât atunci când recunoaște că ea se situează într-un ansamblu de relații, într-o determinată situație istorică și, în definitiv, în contextul istoriei artei, în general ». Pe de altă parte, el arată că operele de artă, obiectul de studiu al istoricului de artă, sînt înzestrate cu o particularitate nemaiîntîlnită în altă istorie specială : forța de incidență în prezent, ele nu trebuie « nici evocate, nici narate, ci numai interpretate ». Ceea ce înseamnă că istoricul de artă își exercită judecata critică asupra unor date ce se integrează cursului propriei existențe și, prin urmare, că recunoașterea unei valori implică necesitatea inserierii în sistemul de valori contemporan : « Oricare ar fi vechimea ei, opera de artă se prezintă totdeauna ca ceva ce se întîmplă în prezent ». Deci prin însăși natura obiectului cercetării sale, istoricul de artă e, vrînd nevrînd, un critic al unor valori prezente, contemporane. Dar asupra unor asemenea argumente vom avea prilejul să revenim cînd vom încerca să prezentăm punctele esențiale ale programului teoretic al lui Argan.

Se cuvine să precizăm însă de la început că termenul de istorism nu trebuie înțeles aici în afara unei corelații cu cel de « criticism », sub care înscriem acea atitudine a gândirii și conștiinței europene de la Iluminism încoace, în care Argan recunoaște originea forțelor ce au structurat cultura căreia îi aparținem azi, « la nostra filosofia ». Aceasta asumă realitatea « ca pe o problemă mereu deschisă ». Pentru Argan Istoria e deci o serie de experiențe și critica trebuie să fie critică de

experiențe, continuă regîndire și depășire a propriilor rezultate, în acest sens, *critică istorică*. În concepția sa, conștiința apartenenței la tradiția criticistă e inerentă formației omului modern iar această convingere nu e rezultatul unei aderări la o formă de gîndire preexistentă, ci construcția organică interioară a experienței sale de istoric de artă, a meditației asupra istoriei artei Renașterii, Barocului și secolului XVIII, meditație ce l-a condus în mod consecvent la fundamentarea istorică a poziției față de fenomenul artistic contemporan. Dacă vom avea în vedere faptul că pentru Argan nu există valori eterne și universale, imuabile, investite cu putere dogmatică, că valorile adevărate nu sînt amenințate de experiență și de critică, ci dimpotrivă sînt numai prin acestea afirmate, că istoria nu-și are sens decît ca gîndire în acțiune (într-o reconsiderată tradiție crociană) vom înțelege mai bine conținutul istorismului său integral. Și în același timp vom simți patosul angajării sale istorice.

Toate aceste considerații nu sînt de fapt decît o introducere la recunoașterea și descrierea în personalitatea lui G. C. Argan a unui tip de istoric de artă semnificativ pentru momentul actual al evoluției acestei discipline, moment în care pare să se impună, în perspectiva împlinită a timpului, sinteza direcțiilor viabile ale tradițiilor specifice de gîndire. Acei « grandi critici filosofici » a căror absență în tradiția criticii de artă o deplîngea Croce la începutul secolului, și-au putut în urma unui lung proces de restructurare a specificei conștiințe teoretice, contura personalitatea, și-au decantat și verificat principiile, și de la Ruskin și Fiedler, Riegl, Wölfflin și Berenson, pînă la Warburg, Panofsky și Gombrich, în confruntare cu progresul celorlalte discipline umaniste, istoria artei este azi în măsură, și e chiar obligată, să-și examineze și să-și definească fundamentele teoretice.

Trebuie să spunem de pe acum că, pentru momentul actual, determinante sînt în această sinteză și în dezvoltarea ulterioară a gîndirii critice, investigațiile psihologice și sociologice asupra artei, ca și teoria iconologică a lui Panofsky, și a școlii lui Warburg, care aduc sugestii speculative înrudite cu ultimele cuceriri metodologice ale celorlalte științe umaniste. În gîndirea lui Panofsky, mai ales difuză în vastă și originală sa experiență de istoric de artă, se pot fundamenta puncte de vedere care să ofere noi și organice reconsiderări ale strădaniilor teoretice mai vechi și mai recente. Ca totdeauna și în acest caz nu instrumentalizarea unei teorii e fecundă ci inserțiunea ei, prin ceea ce are vivificant, în seria fenomenală a gîndirii despre artă. Prin puterea sa de acțiune în prezent cît și în viitor, ea își dovedește eficiența, își justifică necesitatea istorică. În sensul acestor precizări, pentru definirea unui aspect semnificativ al stadiului actual din evoluția istoriei artei, se cuvine să luăm în considerare și să analizăm eseu teoretic al lui Argan ce deschide ca prefață program, primul număr al noii reviste de sub conducerea sa, *Storia dell' Arte*, revistă care, inaugurată în 1969, vine să aducă în cultura italiană contemporană, într-un domeniu esențial, mesajul uneia din putericele ei personalități.

Nu e cazul desigur să zăbovim aici, în prealabil, asupra fizionomiei variate a a revistelor de istoria artei italiene. Ne vom mulțumi să relevăm două caracteristici preponderente: studiile de atribuții, tradiționala « *connoisseurship* », pe noi baze de investigații, studii normal să se dezvolte continuu în condiția unei luxuriante creații cum e cea a artei italiene; și cercetările de istoria criticii și problematica de Idel, ce-și au un prim impuls în crocianism și o inițiere exemplară în programul lui Lionello Venturi, prezent încă înainte de primul război mondial în revista *L'Arte*. Și în deceniul al IV-lea al secolului era sesizabil interesul pentru problemele teoretice ale disciplinei, dar mai ales după cel de-al doilea război mondial se poate remarca o intensă activitate în acest sens, datorită desigur masivei absorbții, printr-o multilaterală, extrem de activă întreprindere editorială de traduceri, a aproape tot

ce e mai relevant în gândirea mondială contemporană. Recent, Cesare Brandi afirma pe bună dreptate că tendințele actuale în studiile italiene de istoria artei sînt îndreptate spre investigații semiotice, sau ale structurilor formale, și că în această privință s-a și format o tradiție teoretică ce se suprapune vechii tradiții a culegerii, identificării și clasării istorice a imensului tezaur artistic. E indiscutabil că în climatul energice vieți culturale italiene de azi, studiile de istoria artei și-au impus o fizionomie dominată de speculația teoretică.

Conștiința permanentă a unei problematice specifice, a necesității continuel depășiri a punctelor de vedere, îndeamnă periodic pe erudiți și « connoisseurs » să reflecteze asupra fundamentelor teoretice ale investigațiilor lor, asupra metodei, asupra contribuției lor specifice la conștiința filosofică a vremii. E o tendință prezentă și în alte ramuri ale criticii, influențând și progresul investigațiilor propriu-zis filologice. Și desigur că nu s-ar fi putut dezvolta decît într-un climat cultural a cărui curiozitate intelectuală e continuu stimulată de varietatea prestigioasă a traducerilor, ca și de difuzarea sistematică și competentă a progreselor realizate pe plan universal în fiecare direcție a cercetărilor.

În acest sens și noua revistă *Storia dell'Arte* consacră anual un număr analizei studiilor de specialitate, a « stadiilor cercetării », punînd la curent pe cititori cu progresele realizate și cu evoluția problematicei în diversele sectoare ale istoriei artei. Îngrijirea acestor volume îi revine lui G. C. Argan, celelalte sînt îngrijite de redacție, a cărui responsabil este profesorul Maurizio Calvesi, director al Calchografiei romane. Recenzarea critică a literaturii de specialitate e dintotdeauna o componentă esențială a oricărei reviste de ținută, ea îi definește mai direct gradul de competență și orientarea teoretică, metodologică, denotînd în același timp responsabilitatea ce înțelege să și-o asume în conștiința critică a disciplinei. Programarea anuală a unui asemenea bilanț critic indică locul important pe care-l ocupă în concepția directorului *Istoriei Artei* examenul periodic al rezultatelor particulare ale studiilor și al evoluției problematicii respective.

Deci nou înființata revistă a lui Giulio Carlo Argan inaugura primul său număr, în chip de superior « program » exprimînd o Imperios necesară asumare a conștiinței istorice și critice în acest moment dificil al unei mature discipline umaniste, cu eseul teoretic al directorului său, semnificativ nu numai pentru definirea principiilor personale, ci, așa cum arătam mai sus, pentru orientarea actuală a studiilor de istoria artei, pentru noua lor vocație teoretică. Ca istoric de artă, G. C. Argan s-a ilustrat printr-o particulară capacitate de lectură a operelor de artă, cu preferință de arhitectură, în sensul descifrării și demonstrării semnificațiilor lor în evoluția culturii și a societății. Această orientare a Interesului său, ce și-ar putea avea originea în explorarea acelui concept al « gustului », ca moment esențial al creației artistice elaborat de Lionello Venturi, dar care desigur e, în primul rînd, rezultatul unei particularizate înzestrări « forma mentis », l-a apropiat de cercetările iconologice, în care s-a ilustrat de la început prin studii în revista Institutului Warburg și Courtauld, ca cel despre « Brunnelleschi și originea teoriei perspectivei ». Toate studiile sale consacrate artei din Renaștere și Baroc s-au orientat în sensul aceleiași extrem de sensibile lecturi a elementelor conceptuale, cultural-sociale, ale operei de artă, cu implicita sinteză a spiritului dominant al unui moment istoric și al unei personalități artistice. Eseul teoretic din 1969 trebuie privit ca rezultatul întregii sale experiențe de istoric și critic de artă, ca o meditație asupra metodei și asupra destinului unei discipline istorice, confruntate cu ambianța culturii contemporane dominate de tehnologie și scientism.

« Veneratul memorii a lui Lionello Venturi și Erwin Panofsky » : această dedicație indică de la început poliul patronajului spiritual al concepției de istoric de artă a au-

torului. Argan începe prin a aminti că operele de artă, acea categorie de lucruri ce fac obiectul istoricului de artă, sînt lucruri înzestrate cu o valoare și, în consecința acestei observații, recurgînd la distincția lui Scheler între *Wertding* (lucru cu valoare) și *Dingwert* (valoarea lucrului), deosebește două moduri de a se cuopa cu arta, așa cum există și două comportamente artistice: unul, care consideră opera ca o valoare în sine, celălalt ce o consideră numai ca un prilej, ca un mijloc al trans-miterii unei valori. Celul dintîi i-ar corespunde o metodă empirică, susceptibilă de a fi promovată ca știință, celuilalt o metodă teoretică, ducînd la filosofie. Istoria artei este însă procedeul ce permite încadrarea fenomenelor artistice în contextul civilizației. Ea își justifică existența prin convingerea că «istoricizarea» e singurul mod de a obiectiva și de a explica faptele artistice. Spre deosebire de analiza empirico-științifică, cercetarea istorică nu consideră opera ca o unitate indivizibilă, ci ca un sistem de relații, ca un proces, analizînd-o în componentele sale structurale, în complexul de relații care a generat-o și în cîmpul de raporturi pe care le-a determinat. Continuitatea fiind caracterul inseparabil al fenomenelor istorice, istoricul de artă consideră arta drept una din marile linii de dezvoltare a civilizației. Și, în consecință, «el poate în deplină conștiință să afirme că ea trebuie studiată istoric și că deci istoria artei e singura știință a artei posibilă». O asemenea convingere, acum cîteva decenii, nu avea desigur pregnanța polemică ce pare s-o asume azi, în prezenta criză a disciplinelor istorico-umaniste, în actualul conflict dintre cele două culturi. Și în miezul dramatic al acestei situații istorice, cînd se neagă orice valoare de cunoaștere sau funcțională altei metodologii decît celei a științelor exacte, cînd se tinde la transformarea istoriei în știință antropologică, se situează analiza teoretică a profesorului Argan, care se angajează nu să salveze poziții spiritualiste învechite, lipsite azi de funcționalitate, ci să epureze conceptul de istoria artei de tot ce împiedică îmbrățișarea imediată a realității, de tot ce-i poate umbri concretețea, în care rezidă condiția invocării unei metode specifice.

În acest sens, problema momentului nostru cultural, a încetat de a mai fi cea a descoperirii esenței artei, a structurii sale profunde și constante. Conceptul de artă fiind înlocuit cu cel al întregii serii fenomenale a artei, Argan arată că problema ce ni se pune în mod urgent e de a vedea care dintre cele două metode, cea istorică, sau cea a verificării științifice, poate explica acel factor comun ce determină ca aceste fenomene să apară legate între ele pe un anume plan, să formeze cu alte cuvinte un sistem. Cu neabătută pertinență, el întreprinde individualizarea judecății istorice, demonstrînd cu exemple convingătoare că operațiile mentale respective sînt străine metodei științifice, că raportul istoric scapă confirmării și verificării, neputînd fi reconstruit decît printr-o metodă proprie (cît de precară este transferarea unei metode științifice poate reeși și din amintirea încercării lui Roman Jakobson, de a clasifica, în limitele teoriei informației, «mesajul estetic», încercare rezultînd într-o inevitabilă tautologie, reducîndu-se în fond la sterilitatea judecății: «acest obiect e o formă artistică». Tocmai acest tip de judecată îl respinge Argan ca un non-sens, impunînd recurgerea la o altă modalitate de căutare a valorii). Modul istoric de confirmare a valorii unei opere de artă e de a o transforma în proces; judecata istorică afirmă «dinamismul sau dialectica internă a unei situații culturale, în care opera pe care o studiem, dacă într-adevăr este ceea ce gîndim că este, își află în chip firesc locul ei, se leagă într-un context, funcționează». Și particularitatea judecății istorice astfel înțelese constă în faptul că nu închide, ci deschide cercetarea.

Odată justificat specificul metodei, Argan își îndreaptă analiza spre obiectul cercetării istorice, operele de artă. Lionello Venturi stabilise că istoria criticii nu e propriu-zis un domeniu auxiliar, cum o considera Schlosser (propriu vorbind însă, «cum grano salis», însăși rezultatele cercetărilor sale tinzînd continuu să

infirmă acest lucru), ci poate cel « mai constructiv procedeu metodic al istoriei artei ». Argan subliniază faptul că nu perenitatea și absolutul valorii artistice e demonstrat prin istoria criticii, ci « continua capacitate a acestei valori de a se prezenta, în termeni mereu diverși, în *hic et nunc*, unor conștiințe divers condiționate de mutațiile și dezvoltările culturii : am spune azi, imposibilitatea de *obsolescență* a valorii artistice ». Corolarele acestei « prezențe permanente » ce caracterizează opera de artă, sînt de o importanță capitală pentru metoda istoricului de artă. Cum e de pildă faptul că judecata sa se singularizează prin coincidența perfectă între procesul de analiză și reflexie și momentul pîrceperii sau receptării operei (e, în fond, tocmai ce ce afirma și Goethe, cum remarcam mai sus, și anume că, adevărata contemplație a operei de artă este, sincron, percepție a implicațiilor ei istorice semnificative). Un alt corolar important este că opera de artă interesează întreaga conștiință în unitatea și complexitatea sa (și nu numai simțurile sau sentimentul, sau gîndirea). « Opera de artă se dă ca prezentă în prezentul absolut al conștiinței ce o receptează » : și de aici, apelînd la o analiză pătrunzătoare a lui Cesare Brandi, autorul ajunge la demonstrația că acest caracter de prezență al operei, ce ar constitui « aporia istoriografiei sui-generis care e istoriografia artei », este de fapt însăși esența operei de artă sau, mai explicit, structura sa. Ceea ce implică negarea caracterului metafizic al acestei esențe și impune recunoașterea operei de artă ca pură acțiune umană. În această privință Argan socotește oportun, « în acest moment acut al unei foarte grave crize a gîndirii istorice » să afirme că istoricitatea operei de artă face imposibil orice « *distinguo* » : « ori toate acțiunile umane sînt istorice și obiect de istorie, sau nici una dintre ele nu este ».

Ajuns aici, autorul se oprește asupra problemelor particulare pe care le ridică analiza artei, ca unul din marile tipuri de structură culturală și demonstrează și în această direcție incompatibilitatea metodei științifice a clasificării. După ce arată cum operele de artă nu alcătuiesc *clase* ci *serii*, intervine explicația firească a neputinței de înțelegere a operei fără inițiere istorică, adică în afara capacității de « a o situa într-o serie de fapte, de a explica necesitatea continuării seriei, de a-i înțelege semnificația ». (Problema necesarei corelări a « seriei literare » cu celelalte « serii sociale », preconizată de școala « formalistilor » ruși — mult discutată în mediul cultural italian — e poate implicată în această aserțiune a necesității situării faptului artistic la încrucișarea acelor fire multiple ce-i pot revela semnificația). Mai mult : se poate afirma că înțelegerea adevărată, completă, nu se obține decît prin îmbrățișarea seriei tuturor fenomenelor artistice făurite « *da quando mondo è mondo* ». Înțelegi pe deplin o operă de artă numai atunci cînd vei putea « s-o justifiți în raport cu întreaga fenomenologie a artei ».

În alt mod își mai afirmă istoria artei concepția realistă a istoriei : respingînd concepția teleologică prin faptul că nu reconstruește o evoluție progresivă. S-ar putea sugera un motiv central al demonstrației pline de acuitate a profesorului Argan, prin amintirea unuia dintre fapte deseori întîlnit în istoria artei, tuturor cunoscut : întoar-

cerea spre trecut a oricărui mare înnoitor. Am spune că în istoria artei domină prezentul ca proiecție a trecutului în viitor. Iată deci de aici și lipsa acelei linearități, a perspectivelor cu punctul de fugă la infinit, ce e proprie altor istorii speciale (politică, a științelor, filosofică etc.): pluralitatea caracterizează procesele istorice ale artei. Dacă prin acest caracter, istoria artei se sustrage linearității istoriei politice, ambiguitatea operei de artă (ea consistă atât în ce cît și în *cum* se realizează) conferă acestei speciale istorii continuitatea indelebilă a libertății: se poate impune artistului ce să facă, scopul ce trebuie atins, nu i se poate impune — decît prin anulare — modul de a face, de a atinge scopul: « Artă e modelul făuririi prin liberă alegere ». Cercetătorilor sociologi Argan le atrage atenția asupra nespeculării faptului important că « istoria artei e legată prin istoria muncii de cea a libertății ». Autorul recunoaște, în paginile consacrate aspectelor sociologice ale artei, perioade în care arta realizează echilibrul dintre teorie și practică: sînt acele perioade în istoria umanității în care istoria politică devine istoria societății prin făurirea armoniei dintre autoritate și libertate, perioadele ce se numesc « clasice » în istoria artei. Un fapt rămîne însă indubitabil pentru profesorul Argan: « În istoria umanității, arta nu e niciodată de partea celor care posedă ceea ce au reușit să ia în stăpînire, ci de partea celor care posedă ceea ce făuresc. » Și pe bună dreptate vede în această gîndire originea spiritului cercetărilor lui Riegl asupra industriei de artă (Kunstindustrie) a popoarelor imperiului roman, a provinciilor, receptacol al ethosului popular, în care poate fi surprinsă, pînă și în stilizările ornamentale, voința de artă (das Kunstwollen) a unei întregi epoci.

O contribuție capitală la fundamentarea concepției moderne a istoriei artei aducea fără îndoială teoria iconologică a lui Panofsky. Insistînd asupra acestei contribuții, al cărei merit printre altele îl recunoaște și în faptul de a fi arătat că problematica artei este cea a structurilor lingvistice, (« Panofsky, non Wölfflin è il Saussure della storia dell'arte »), Argan indică și direcțiile fecunde de cercetare pe care le deschide. În primul rînd, el propune extinderea metodei, în mod cu totul legitim, dincolo de convențiile reprezentative, la toate componentele operei de artă (ornament, linie, clar-obscur, ton, tușă etc. etc.), făcînd din cercetarea iconologică o adevărată « modernissima » cercetare semiotică. Un rezultat cu mari consecințe al cercetărilor iconologice îl distinge Argan, pe drept cuvînt, în demonstrația originii imagistice a formei: întrucît aceasta a readus arta pe planul psihologiei individuale și colective, și în felul acesta s-a făcut posibilă « întîlnirea dialectică a liniei freudiene și jungiene cu linia marxistă, care este una din pietrele unghiulare ale culturii de azi ». Și în acest sens, extinderea cercetării iconologice în urbanistică și arhitectură, în ornamentică, se poate dovedi extrem de fecundă.

Decantarea contribuțiilor de gîndire asupra actului artistic, dar mai ales confruntarea analitică cu problemele culturii actuale, ca și rezultatele unei experiențe originale, exercitate asupra artei trecutului, cît și asupra artei contemporane, l-au permis lui Argan conturarea riguroasă a unei concepții istorice și critice a istoriei artei.

Însă pentru ca această concepție să-și așeze legitimitatea istoriei artei pe care o contestă autocrația științifică și tehnicistă a societății de azi, ce încearcă s-o reducă la datele ei, e urgentă o reformă a metodologiei, renunțarea la forme de cercetare depășite dintre care unele (ca de pildă monografiile înțelese ca evoluție coerentă a unei personalități predestinate, eroice, sau perimata împărțire a artei pe regiuni și națiuni, chiar în cazul când liniile de forță ale gândirii istorice sînt cele ce trebuie sesizate) sînt indicate de autor iar altele sugerate. O ilustrație a metodei și principiilor preconizate de profesorul Argan, ar putea fi astfel aflată în a sa recentă *Storia dell'arte italiana*, al cărei ultim volum consacrat artei secolelor al XIX-ilea și al XX-lea, devine, printr-o supunere la acea asumare, realizată în lumea modernă, a unei conștiințe integrale a tradiției, *Arte moderna*.

Indicația de metodă pe care o formulează Giulio Carlo Argan are un caracter imperios și urgent, denotă, mai mult decît o datorie profesională, o angajare etică: « Singurul criteriu metodologic, susține profesorul roman, cu care azi se poate face istoria artei, rezistînd tentativei de deistoricizare a studiului fenomenului artistic, mi se pare cel al individualizării și al analizei nodurilor de probleme ». Sensul acestei operații este și el specificat în necesitatea de a fi descoperite « noi cîmpuri de interrelație a fenomenelor, noi canale de legătură cu contextul culturii, al realității sociale ». Dar pentru aceasta trebuie descoperite și elaborate noi metodologii, noi moduri de organizare a cercetării. O reînnoire radicală se impune azi, e o chestiune de viață și de moarte pentru istoria artei, depășind însă, cum e și firesc să se sublinieze în încheiere, limitele disciplinei, și implicînd destinul întregii gândiri umaniste, care e de fapt cel al libertății fecunde a spiritului. De aceea istoricul de artă Giulio Carlo Argan, în spiritul unei conștiințe istorice angajate, examinînd cu pătrundere coordonatele actualei situații problematice s-a simțit dator să propună prolegomenele teoretice ale acestei reînnoiri.

exclusivitate

Secolul 20

ISTORIA ARTEI

A explica un fenomen înseamnă a recunoaște în interiorul acestuia relații al căror produs este și, în exterior, relații prin care este producător, prin urmare cele ce-l leagă de alte fenomene, în așa fel încît să formeze un cîmp où tout se tient. Practic, este imposibil de definit limitele și conținutul cîmpului fenomenic al artelor. Niciun criteriu empiric de reunire nu este utilizabil: nici conformația, tipologia, destinația obiectelor, nici materia, structura, tehnica. Oricare ar fi numărul claselor și sub-claselor de obiecte care se pot distinge în conformitate cu acești factori și cu alții, nu va exista niciodată vreuna despre care să se poată spune că toate obiectele din care se compune sînt obiecte de artă, și nici una despre care să se poată spune contrariul. Chiar și atunci cînd ne aflăm în prezența obiectelor făcute cu intenția expresă de a face obiecte artistice, nu ne putem opri de a recunoaște că unele sînt astfel și altele nu: un monument, o statuie, o pictură nu au mai multă probabilitate de a fi opere de artă decît ar putea-o avea o casă de locuit, o ceramică, o stofă. Aceeași noțiune a obiectului nu furnizează un criteriu de importanță maximă: chiar dacă, pe baza experienței, se poate spune că orice fapt artistic determină un raport particular între realitatea obiectivă și realitatea subiectivă, nu înseamnă că oricărui act artistic îi corespunde producerea unui obiect material. În condiția actuală a culturii, se admite totuși (de pildă poeticele dadaiste) că același obiect poate fi simultan artă și nonartă, intenționalitatea sau atitudinea conștiinței artistului, sau chiar a spectatorului fiind de ajuns să-l califice sau nu. Calitatea ce face ca obiectele aparținînd unor categorii empirice atît de diferite să fie considerate în mod egal artistice constă, evident, în ceva pe care toate obiectele artistice, și numai ele singure, îl posedă. Această calitate nu este definibilă prin metode empirice, nici

prin metodele științelor exacte. Spunînd « lucrul acesta aparține artei », noi nu așezăm obiectul într-o clasă ideală de obiecte de artă, ci enunțăm pur și simplu un non-sens : în realitate propoziția nu poate fi verificată nici după logica faptului, nici după linia principiului. Chiar și atunci cînd am dispune de un « concept » de artă, el nu ne-ar servi drept piatră de-nclercare : conceptele și faptele nu sînt entități comparabile. Metoda identității și a analogiei, larg practică în științele naturale, este și ea deasemenea inutilizabilă : din identitatea a două obiecte, nu se poate deduce decît doar că unul dintre ele, cu toată certitudinea, nu este o operă de artă. Dar dacă vrem să explicăm pentru ce *nu* este o operă de artă, și dacă o facem spunînd că nu poate fi, pentru că în ordinea estetică identitate înseamnă repetiție și repetiția anulează valoarea, am fi săvîrșit o întreagă serie de operațiuni mentale străine de logica metodei științifice. Am admis de fapt o identitate aparentă drept probă a unei non-identități de substanță, deducînd că unul dintre cele două obiecte asemănătoare este artistic și celălalt nu; am afirmat că valoarea artistică constă într-o experiență ce se face, deși repetiția sa n-are valoare; însfîrșit, am considerat, drept demonstrat că valoarea nu rezidă în niciunul din elementele care, examinate, se înfățișează atît de asemănătoare încît ne par identice.

Dar raportul de dependență nu este întotdeauna negativ. El poate să conțină două obiecte a căror asemănare să fie într-adevăr indicele unui raport de dependență fără ca în același timp să rezulte nullitatea sau o cădere a valorii; trebuie deci să admitem că atunci cînd produsul nu este un decalc, ci o aprofundare sau o dezvoltare a experienței, raportul este pozitiv. Dar în cazul acesta este vorba, în mod clar, de un raport istoric ce scapă certitudinii și verificării și nu poate fi reconstituit decît străbătînd discursul.

Spunînd că artisticitatea artei face una cu istoricitatea sa, se afirmă existența unei solidarități de principiu între acțiunea artistică și acțiunea istorică; și rădăcina comună este evident conștiința valorii acțiunii umane. O acțiune ce determină o valoare este o acțiune de finalitate al cărei proces poate fi controlat; ea se realizează în prezent, dar presupune experiența trecutului și o proiectare în viitor. Acțiunea artistică este o acțiune conform unei proiectări (iată pentru ce procedeul copiei care substituie modelul experienței și proiectului, nu este artistic); și proiectul este o finalitate care, realizîndu-se în prezent, asigură acțiunii o valoare permanentă istorică. Raportul experiență-proiect reflectă raportul memorie-imaginație și tot pe această relație se fondează și ideea acțiunii istorice și a reflectării reprezentării sale : istorie vorbită sau scrisă.

Fără-ndoială, valoarea operei de artă nu se manifestă pentru noi la fel ca pentru artistul ce a făcut-o și ca pentru oamenii timpului său : opera este mereu aceeași, dar conștiințele se schimbă. Nu este totuși adevărat că în ea ceva se degradează și și ceva continuă să fie valabil : mai precis, că se degradează conținuturile comunicării și continuă să fie valabile semnele prin care ele ne sînt comunicate. Dacă ar fi așa, arta ar fi un limbaj și istoricul de artă un lingvist interesîndu-se în mod unic doar de mecanica sistemelor lingvistice. Dacă istoria artei trebuie să fie știința artei, ea nu poate neglijă niciuna din componentele fenomenelor pe care le descrie : dar ea trebuie să le descrie astfel cum ele sînt determinate în fenomen și nu cum se configurează în ansamblul culturii generale a timpului. Dacă, de pildă, recunoaștem calitatea artistică a unei figurări religioase budiste, a cărei semnificație, totuși, ne scapă, valorizarea noastră nu este pentru aceasta univocă, parțială, incompletă : din textul figurativ am aflat despre subiectul conținutului religios tot ceea ce artistul a gîndit că poate să facă cunoscut prin propriul său sistem de comunicare vizuală. Dacă,

În plus, ajungem să precizăm semnificația proprie acestei teme în teologia budistă, noțiunea aceasta nu ne va servi decât pentru a măsura drumul săvârșit de artist pentru a exprima vizual acel concept religios. Tot astfel, familiaritatea pe care o avem cu tematicile și conținuturile conceptuale nu va fi de niciun folos pentru înțelegerea critică a operelor de artă din sfera noastră culturală, afară doar dacă ele nu ne vor permite să apreciem figurarea diferită pe care și-o asumă traversând procesul de vizualizare a artei. Ceea ce nu înseamnă, de fapt, că tematicile și conținuturile conceptuale ar fi, pentru scopurile valorii artistice, fără interes: cultura unei perioade se construiește atât prin artă cât și prin gândirea filozofică, științifică, politică, religioasă. Giotto a modificat radical, într-un moment în care era extrem de important a o face, interpretarea înfățișării și a apostolatului sfântului Francisc; politica religioasă a Bisericii catolice de la începutul secolului al XVI-lea a avut de câștigat mult mai mult din evidențele formale demonstrative, dogmatice aproape, ale arhitecturii lui Bramante și ale picturii lui Rafael, decât din erudiția teologilor curiei. Și ar fi ușor de demonstrat că structurile sistemelor formale ale diferitelor culturi s-au format și dezvoltat în funcție de conținuturile culturale, pe care la rândul lor, trebuiau să le structureze pentru comunicarea vizuală. Artă, în esență, este marele responsabil al culturii ce se fondează, se organizează și se dezvoltă traversând experiența percepției și procesele imaginației ce i se alătură.

Dacă arta este unul dintre marile tipuri ale structurii culturale, analiza operei de artă trebuie să se aplice, pe de-o parte, materiei structurale, pe de altă parte, procedului structurării. În oricare obiect artistic se recunoaște, cu ușurință, un sediment de noțiuni pe care artistul le are în comun cu societatea din care face parte și care este ca și limba lui istoric și vorbit de care se servește poetul. Deasupra se află întotdeauna un strat cultural mai specific de orientare și de intenție, s-ar putea spune profesional: este ceea ce Venturi a numit « gust » și care cuprinde ideile asupra artei și preferințele artistice, cunoștințele tehnice, modurile convenționale de reprezentare, normele și tradițiile iconografice și chiar anumite preferințe stilistice, care sînt în general comune artiștilor aceleiași culturi. Există, în sfîrșit, ultimul strat, a cărui compoziție scapă analizei condusă după modelele culturale date, și care constituie aportul personal, inovator, al artistului. Asta nu înseamnă că acest ultim strat, mai rafinat și mai sensibil, ar fi imponderabil și non-analizabil; și cu atât mai puțin că el reprezintă momentul inefabil al artei ce transcende ceea ce a acumulat o cultură dobîndită și nemișcată. Înseamnă doar că istoriografia artei nu dispune, în majoritatea cazurilor, de instrumente și de procedee suficient de subtile pentru a analiza deasemenea ceea ce pare a fi produsul Imprevizibil al raptus-ului inspirat de artist.

Necesitatea prezentului se demonstrează cu ușurință: arta înseamnă « a face » și, făcînd, se face în prezent. Dar în aproape toate culturile artistice occidentale și orientale, poate în toate, există motivul dominant al întoarcerii la vechi, dacă nu chiar cu totul la origine. Prezentul este un « a face » prezent: se recuperează un timp în care se crede și care nu este pierdut pentru că tot ceea ce a fost este, altminteri a fi n-ar mai avea sens. Este tema ultimei părți, *Timpul regăsit*, care încheie lunga *Căutare a timpului pierdut* a lui Proust; și, mai mult decât un roman, este o teorie a artei, pentru că arta este procedeul, tehnica recuperării timpului pierdut. Opusul *Artei ca experiență* a pragmatismului lui Dewey.

Cînd tendința spre întoarcere, tipică istoricității intrînsece a artelor, înțepenește într-un precept, cu absurditatea evidentă de a face din întoarcerea în trecut un

program pentru viitor, este un indiciu că istoricitatea s-a corupt în tradiționalismul ce interzice orice alegere istorică: se reacționează atunci negînd orice trecut și căutînd o referire istorică în viitor (avangardă, futurism) dar înseamnă încă un cerc ce se reînchide pentru că se sfîrșește prin a urca încă mai mult în urmă, sub impulsul inițial despre care se crede că precede orice determinare artistică. Revoluțiile de-a-semenea sînt în artă o accelerare a roții istoriei, care totuși, în acest caz, se întoarce de-a-nduratelea. Întoarcerea la vechi înseamnă întoarcere la un model, la un arhetip: nu există act artistic, în culturile evolute sau primitive, care să nu porceadă dintr-un model. Dar modelul nu este norma ce elimină problema, el este problema, pentru că modelul este acolo, la orizontul timpului, și pentru că artistul este aici, în prezentul lui *a acționa*. Modelul, înșirînd, se află acolo pentru a fi mutat din loc, deblocat ca problemă. Maril revoluționari ai artei neagă vechiul ca precept, dar îl ridică ca problemă. Artă avansată dar tradiționalistă, este mereu cea care indică istoriografiilor artei noi cîmpuri și noi linii de cercetare; întotdeauna o problemă a prezentului este aceea care determină problematica trecutului. Nu se face istorie decît din fenomene care continuă; a înțelege un fenomen înseamnă a reconstrui seria fenomenelor ce-l precedă și-l motivează. Artiștii, înaltea istoricilor, au întins aria istoriei artei pînă în Extremul Orient, Africa Neagră, preistorie. Dacă noi considerăm astăzi interesante din punct de vedere istoric fenomenele artistice din toate epocile și din toate civilizațiile, aceasta se datorează faptului că artiștii timpului nostru (mai întîi și mai presus de orice Picasso: cel mai mare, cel mai problematic) își aleg punctele de referință istorică în toată aria fenomenelor de artă, cu libertatea cea mai scutită de prejudecăți. Forța artei constă în a lovi cu un interes actual un punct al trecutului și de a-l prezentifica: ce am putea face prezent vreodată, dacă nu trecutul? În artă, s-ar putea spune, nimic nu se creează și totul renaște.

Că activitatea artistică trebuie în mod necesar să se concretizeze în obiecte, poate fi discutat: curentele artistice avansate de astăzi exclud acest lucru, dar nu se vede încă limpede dacă ele întesc într-adevăr la eliminarea obiectului sau a unei noțiuni diferite a acestuia (obiect neocomercializabil), nici dacă eventualul sfîrșit al obiectului nu înseamnă sfîrșitul artei ca procedeu structurant al experienței artistice. Obiectul nu înseamnă lucrul; O. Kraus a stabilit cît se poate de clar distincția între lucrul care nu este decît el-însuși și deci monosemantic, și obiectul fiind, ca lucru, altul decît el-însuși, și deci polisemantic. Distincția este fundamentală pentru a înțelege cum se face integrarea conținuturilor culturale diferențiate în unitatea infrangibilă a obiectului; pentru moment, este de ajuns să notăm că subiectul, formulînd obiectul drept obiect, se formulează el însuși ca subiect. Aceasta este prima relație fundamentală prin care lucrul trece la nivelul obiectului. Obiectul nefiind doar lucrul, ci lucrul în relație cu alte lucruri și în primul rînd cu subiectul cel gîndește, subiectul nu este astfel numai individul, ci individul în relație cu alți indivizi și cu lucrurile, individul în societate.

În actuala contestare generală a istoricismului în favoarea unui scientism integral, fără îndoielă mai conform modelelor culturale ale unei civilizații tehnologice sau de consum, problema artei este poate punctul crucial. Pentru că arta este un produs al « spiritului », dacă s-ar ajunge să se dovedească faptul că nu se poate face istoria, ci că trebuie să se facă știința artei, s-ar dovedi că toate actele și toate faptele omenești, sînt obiect de știință și nu de istorie. Istoria ar fi deci o metodă empirică depășită, ca și cum s-ar îngriji o pneumonie cu cataplasme și cealaltă medicală în loc de antibiotice. Probînd, dimpotrivă, că istoria este o știință pentru că ea este singurul mijloc de a studia comportamentul uman, a cărui structură este

Istoria, și că doar metodele sale trebuie să fie, ca orice metodă, științifice, revăzute și aduse la zi, se probează că metoda istorică poate explica totodată fapte strălucite ale istoricismului european și deci că acuzația de europocentrism, pe care o ridică scientismul împotriva istoricismului umanist, nu mai rezistă.

Posibilitatea unei științe a artei nu poate fi negată aprioric: se poate concede, aprioric, că inevitabila reînnoire metodologică a istoriografiei artei trebuie să sefacă prin adaptarea unor procedee și întrebunțarea unor utilaje științifice de cercetare.

Fără a ne clinti din biblioteca institutului nostru universitar (utopic, bineînțeles), cu fișierele sale mecanografice și computerele sale, vom putea studia ușor, fără nici o problemă, arta greacă a secolului al V-lea sau cea a Țării de Foc, pictura Renașterii și ceramica peruviană. Și cu ce avantaj pentru cercetători: fără istovitoare căutări prin arhive, fără călătorii incomode pentru « a vedea și revedea » (cum indica Adolfo Venturi), fără penibile incertitudini asupra autenticității operelor și a viabilității surselor, fără ipoteze, de interpretări, de atribuiți aleatorii. Totul se va afla acolo, științific catalogat și descris, chiar și pentru cel care, om al unui alt timp, ar vrea încă să facă Istorie, chiar dacă un război nuclear (oricând posibil într-o eră tehnologică) ar șterge orice urmă din ceea ce a însemnat arta vechil lumi, ceea ce ar fi un păcat, dar în esență nimic nu ar fi pierdut. Liberați de oboseala căutării, noi am putea înșfîșit să ne bucurăm de artă, să ne abandonăm fără riscuri și probleme, delicatelor desfătări ale spiritului. Este exact același discurs ca cel ce se face atunci cînd ne imaginăm un viitor în care mașinile ar face totul ele înșile și cînd oamenii, nemaifiind constrînși să lucreze pentru a trăi, ar putea să se consacre studiului, să-și cultive spiritul.

Pentru specialist, în fond, operele de artă au spus din clipa aceasta totul; pentru istoricul de artă, opera studiată ieri este repusă în discuție ca o problemă astăzi și va fi o problemă mâine. Pentru specialist, deasemenea, fiecare problemă are o soluție și una singură; pentru că obiectivul căutării sale este informația exactă, odată ce-o are, sau crede că o are, problema este rezolvată, și el trece la alta. Pentru istoric, care studiază actul uman sub diversele sale aspecte, problema este mereu unică, cu toate că el admite mai multe soluții: este problema alternativei și a opțiunilor morale, problema libertății.

În românește de TEA PREDĂ

Civitas hominum

Care e caracterul și semnificația acestei întâlniri? * Ea constă din două reuniuni distincte și convergente. Prima, e o reunire de teoreticieni, cealaltă de operatori. Necesitatea unei întâlniri între teoreticieni și operatori demonstrează sentimentul de imperfecțiune și de nesiguranță în rîndul ambelor categorii. Desigur, atît teoreticienii cît și operatorii vor să-și definească propria natură, propria poziție, propriul rol și apoi să studieze împreună cum pot converge și cum se pot combina rolurile lor într-o finalitate unică. De unde provine nesiguranța teoreticianului? Teoreticianul reprezintă, ceea ce Aneschi a definit mai înainte, o instituție închisă, dobîndind în cazul acesta față de operatori o poziție de superioritate la care, în condiția istorică actuală, simte nevoia și datorie de a renunța. Dar teoreticianul nu e întotdeauna un filosof care pretinde să conducă de la un nivel superior activitatea practică a operatorilor. Teoreticianul nu operează întotdeauna *apriori*, iar cînd își condensează propriile experiențe istorice într-un ansamblu de norme, e în primul rînd un istoric înainte de a fi teoretician: e un istoric pentru care experiența poate constitui o normă sau un precept de operațiune. În cazul acesta, datorie noastră constă în a verifica dacă această concepție a gîndirii istorice și a normativității care se deduce de aici, comportă o concepție extensivă sau restrictivă a ideii de istorie.

Dar chiar comportîndu-se ca un istoric care deduce din experiență direcții operative, teoreticianul își declară propria imperfecțiune, deoarece el n-ar fi teoretician dacă n-ar realiza experiența istorică și n-ar putea aplica experiența decît asupra faptelor: faptele nu ar exista, dacă nu le-ar produce cineva. Iată de ce astăzi teoreticianul și istoricul se simt îndemnați să colaboreze cu operatorul. Dar și din alte rațiuni. În condiția actuală, instituțiile închise, sistematice, nu mai sînt satisfăcătoare. Astăzi, timpul e scurt, prea scurt pentru a interpune un interval între teorie și practică. Ar exista primejdia, și chiar certitudinea, ca în cazul practicii, teoria să nu mai fie valabilă. La rîndul său, operatorul, omul sferelor practice, e conștient că se află în culmea, poate chiar la capătul unei culturi care a văzut în practică nu doar supunerea în fața principiilor teoretice, cît mai ales o experiență care se realizează cu o structură proprie, ce duce la rezultate, care de cele mai multe ori nu sînt cele prevăzute sau prescrise de teoretician. În fața fermității logice pe care

* Întîlnirea internațională de metodologie a proiectării «Formelor ambientului uman»

teoreticianul o declară diriguitoră propriei gândiri, operatorul opune experiența etică maturizată în propria-i muncă: dar, dacă operatorul simte nevoia să afirme eticitatea propriei experiențe, recunoaște în același timp că ea conține și o continuitate, o dezvoltare, o istorie. De aici, necesitatea Invocării istoricului, a referirii sale la istoric. Operatorul știe că lucrurile pe care le produce au la bază evoluții, precedente, perspective. Într-adevăr, astăzi, el se definește drept proiectant, și ca în orice proiect, există atât o componentă istorică, de analiză, cât și una de domeniu perspectivei. Analiza asupra trecutului și perspectiva asupra viitorului se justifică, dacă ne gândim bine, ca o coerență, care poate fi și una de antiteză dialectică, ce coexistă între cele două momente. Tocmai din punctul acesta se deschide problema pe care vrem s-o înfruntăm împreună. Operatorul e un depozitar de valori tehnice, fără a atinge problema definiției experienței estetice și a valorii ei estetice, și vom spune că operatorul estetic aspiră la determinarea unor valori artistice prin intermediul anumitor tehnici. S-a ajuns la concluzia că aceste tehnici sînt epulzate. Ce înțeleg prin tehnică epulzată? Nu numai tehnicile neaplicabile: Istoria artelor abundă în exemple de tehnici care au dispărut, dar al căror sfîrșit n-a determinat o criză a artelor. De exemplu, tehnica encaustice: e o tehnică în declin, cu toate că între un encaust pompelan și o pictură, să spunem din secolul trecut, există o anumită afinitate structurală. S-au produs doar variații în tehnică, nu o schimbare structurală. Procesul de la encaustică la pictura în tempera sau în ulei era o virtualitate implicită, ca posibilitate de variațiune, în structura tehnicii picturale. La fel putem spune despre tehnicile arhitecturale: de exemplu, despre trecerea de la zidărie la betonul armat. Astăzi, în schimb, avem conștiința că noile experimentări tehnice iau naștere prin procese structurale diferite de cele tradiționale ale artei. Și atunci, problemele care se pun, aș vrea să spun în ordine descrescîndă, sînt următoarele. În prezent ca și în sistemul cultural previzibil de mine, va exista sau nu o componentă estetică? În prezent sau în sistemul de valori previzibil, va mai exista valoarea estetică? Dacă va exista o valoare estetică (dacă ar trebui să nu existe, problema artei nu s-ar mai discuta), tehnicile care o vor produce și o vor investi cu o însemnătate socială, vor fi cele cuprinse în limita de variabilitate a tehnicilor artistice tradiționale, sau ele vor fi în întregime, radical diferite? Întrebare corolară: tot o categorie specială de operatori va produce valoarea estetică, sau aceasta va fi intrinsec legată de toate fenomenele civilizației? Cu alte cuvinte, tehnologia industrială și cea a consumurilor, va produce valoarea estetică, sau pe lângă aceea a tehnologiei va exista o tehnică specifică îndreptată spre crearea valorilor estetice, și căreia i-am putea aplica din nou termenul de «artă», care astăzi, dintr-un punct de vedere fenomenologic, poate indica numai procesele operative din care sînt constituite anumite modele de valoare, prin intermediul cărora producția artizanală din trecut a atins anumite nivele de calitate?

Ajuns aici, mi se pare că problema tinde să se circumscrie: într-adevăr, acest mod de a pune problema reduce, dacă nu chiar și elimină, acea problematică a crizei care pare să neliniștească lumea modernă. Criză, în ce domeniu? Poate criza unui ansamblu de lucruri pe care noi îl vrem altfel decît cel care există? În acest caz, n-ar exista nici un motiv să vorbim despre criză, și nici să ne înspăimîntăm. Sau, nu cumva, ne temem mai degrabă că nu știm să-l transformăm așa cum am dori? Cu alte cuvinte, ne temem ca schimbarea să nu se producă independent de noi? Cine ar putea s-o facă? Răspunsul general e tehnologia. Dar tehnologia e acută de tehnologi. Tehnologii nu par să albă astfel de îndoieli, el transformă numai, și atîta tot. Și atunci, iată ivindu-se necesitatea de a defini cine sîntem noi cei care nu vrem ca lumea să se modifice fără noi, sau care ne temem ca lumea

modificată să nu ne excludă. Vrem doar cea schimbare care să fie o transformare coerentă cu trecutul nostru, în jurul structurii istorice a culturii noastre: altfel spus, o schimbare istorică.

Acesta e motivul pentru care punem în discuție substanța acțiunii noastre. Cel care se ocupă astăzi de producția și de folosința valorii esteticii, sînt ei oare destinați să influențeze asupra schimbării lumii?

Dacă luăm în considerare ansamblul fenomenelor artistice care compun experiența noastră artistică, trebuie să ajungem la concluzia inseparabilității dintre esteticitatea și istoricitatea faptului artistic. Cînd pornim să analizăm un fapt artistic din trecut, de exemplu o sculptură egipteană sau o frescă a lui Piero della Francesca, izbutim să-i identificăm un anumit număr de componente: temele religioase sau politice care formează conținutul operei, cunoștințele tehnice ca și înnoirile ivite între timp spre a rezolva anumite dificultăți; cultura iconologică și formală, și, în sfîrșit, poeticele și « instituțiile » pe care artistul le-a pus în actul de creație, împlinindu-și propria operă. Mulți afirmă că, ajungînd la un anumit punct, trebuie să ne oprim deoarece de acolo începe momentul inafabil, inefabilul artei. Experiența cercetării istorice dovedește că acea zonă tainică a inafabilului sau a inefabilului se reduce tot mai mult, în așa fel, încît ne face să presupunem de la sine înțeles că dacă ceva nu e explicat într-o operă de artă, e fiindcă ne lipsesc instrumentele prin care-l putem explica; dar acel ceva va putea, cînd le vom avea, să fie explicat, deoarece în opera de artă nimic nu e inefabil, totul e exprimat, căci astfel opera de artă n-ar exista ca atare.

Totul este, așadar, analizabil, identificabil, dar la ce nivel? Poate comparînd operele de artă cu « conceptul » de artă? Dar acest concept e rezolvabil în infinitatea fenomenelor din care rezultă acea experiență, din care s-a dedus acel concept; astfel încît putem oricînd (și astăzi sîntem aproape în stare s-o facem) să alegem conceptul de artă dintr-o considerabilă pluralitate de fenomene. Între toate aceste fenomene, dacă prin ele putem constitui o categorie, trebuie să existe o oarecare afinitate structurală, care nu ne e dată de conținuturi, nu ne e dată de iconologii, nu ne e dată de sistemele formale, ci ne vine din ceva mai profund care încă ne scapă, dar care nu înseamnă că trebuie să ne scape pentru totdeauna. Dimpotrivă, disciplina noastră ca disciplină istorică, va ajunge să explice legătura profundă a tuturor componentelor acelei categorii, în ziua cînd va izbuti să integreze în propria metodologie acele mijloace și acele instrumente de cercetare, de care celelalte științe se folosesc, și din a căror incapacitate de a se folosi, mulți istorici își fac, pe nedrept, un merit. Disciplinele istorice nu vor putea dezvolta un rol competitiv în sistemul actual al culturii, cît timp vor acționa cu tehnologii elementare sau artizanale; exact ca și activitățile artistice, care nu pot produce astfel de valori, care să se poată insera în actualul sistem al valorilor, decît reinnoindu-și radical procesele. Trebuie, așadar, să revedem și să transformăm metodologia istoriei pentru ca lumea de mîine să nu fie, așa cum există temeri, o lume ne-istorică, a cărei evoluții va fi determinată mai degrabă de progresul mecanic al tehnicilor, decît de rezolvarea dialectică a contradicțiilor sale. Să ajungem deci, la miezul intereselor noastre, la rațiunile acestei întîlniri. « Ce a creat arta în trecut, și ce ne face să ne temem că arta nu va mai crea? » Dacă dorim să vorbim mai concret, putem afirma că arta a creat orașul: a creat ambientul omului civilizat, care trăiește într-o societate. Ar fi ușor, printr-o analiză care ar consta în analiza a tot ceea ce s-a creat ca artă, să demonstrăm că întreaga producție artistică istoricește cunoscută, din paleolitic și pînă azi, a fost îndreptată către urbanizarea lumii, fie prin marile structuri urbane, fie prin structurile minore și minime, uneori efemere, care au determinat din cînd în cînd spațiul, ambientul vizual al comunității. Dacă în trecut,

orașul a fost un modul spațial, geometric, intențional logic, concepția modernă a spațiului urban e profund diferită. Astăzi — și găsim confirmarea în studiile preletului Cohen Seat — ceea ce determină și caracterizează conviețuirea socială e, așadar, orașul, e sistemul de informare-comunicare. Se poate considera orașul ca un mare sistem informațional. Ce înseamnă a trăi, a acționa, a participa la un sistem sau la un circuit informațional în care fiecare e în același timp și agent și beneficiar?

Astăzi totul se produce în spațiul tuturor. Nu mai există straturi sociale la care să ajungă informații rezervate sau secrete, nu mai există grupuri care să suporte să fie excluse din circuitul informațional; și așa cum Cohen Seat a sugerat, această nouă spațialitate cu mai multe dimensiuni individuale, regionale, colective — pune în criză timpul, și deci acea succesiune și gradualitate a duratelor și a intervalelor informațiilor care, în trecut, corespundeau notoriu unei ierarhii, și care astăzi nu mai poate fi acceptată. Există un fel de contemporaneitate în evenimentele din lume: ele nu mai ajung la noi filtrate prin meditație și judecată, ci ca o imediată vizuală și auditivă care pune la grea încercare voința noastră de a fi istorici, de a gândi și a judeca evenimentele.

Se afirmă în genere că istoria se face prin ceea ce există în memorie și că tocmai de aceea istoria e o știință morală sau o știință a spiritului, opusă științelor naturii care se ocupă de ceva existent, prezent în act. Acum, dacă este tot atât de adevărat că faptul artistic se pretează să fie explicat istoricește și deci tradus într-un discurs istoric, e la fel de adevărat că păstrează o prezență, o forță de incidență, de impact asupra conștiinței, pe care o au de obicei evenimentele cu care în mod obișnuit se face istoria. Uciderea lui Marat, fixează acest fapt ca prezent în conștiința noastră. În cazul specific al lui David, artist neo-clasic, care nu identifica *in toto* propria-i artă cu propria-i poetică, rivna de a zugrăvi, pentru totdeauna, în mod flagrant, un eveniment destinat să se îndepărteze tot mai mult în perspectiva istorică, e absolut conștientă.

Dacă istoria artei nu e istoria unor fapte care se pierd treptat în perspectiva trecutului, ci a unor fapte care izbesc continuu conștiința noastră, în esența ei *hic et nunc*, atunci astăzi istoricul de artă se prezintă ca un istoric care face istorie în prezența evenimentului, adică nu în fața a ceva care a existat, ci a ceva care există.

Dacă a trăi în comunitate, înseamnă a dobândi conștiința evenimentelor și a știirilor, care neîncetat străbat infinitele canale de informație care constituie țesătura unui ansamblu urban, atunci menirea operatorilor estetici nu mai e aceea de a înzestra orașul cu un patrimoniu de opere de artă, ci de a introduce în circuitul informațional al orașului comunicări care să devină valori pentru conștiința noastră. În trecut, în civilizația posesiunii, valoarea estetică era obiect; astăzi, într-o civilizație a funcțiilor, ea reprezintă o funcție și un model de funcție. Rolul acelor care operează în domeniul cercetării estetice la nivelul metodologiei sau a tehnicii, de programare sau de proiectare, constă în a organiza estetic viața socială în totalitatea ei, în complexitatea ei, în varietatea aspectelor sale. Prima treaptă a ierarhiei care trebuie eliminată este aceea care consideră comunicarea la nivel estetic ca pe o comunicare privilegiată. E o problemă deja larg discutată în domeniul structuralismului lingvistic, e vorba de a ști dacă o comunicare estetică se produce la capătul circuitului, și se prezintă, așadar, ca o comunicare selecționată și privilegiată, sau se produce la început și este, deci, o comunicare care instituie, organizează și structurează întregul sistem al informației. Dacă scopul nostru e să eliminăm ierarhiile sociale și ierarhiile culturale paralele din artă, soluția către care trebuie să tindem este prima, adică cea care consideră comunicarea estetică institutivă și structurantă față de tehnologiile de informație. Asta nu înseamnă a devaloriza tehnolo-

giile de informație, așa zisele *mass-media*: înseamnă, dimpotrivă, a nu le mai considera fenomene tehnice sau instrumente de difuzare, ci de *producție* culturală.

Și nu putem să nu observăm că în ideea de difuziune culturală e implicată Ideea a ceva dat și instituționalizat, deci ideea unei *élite* care exercită o forță, conduce societatea. Dacă din această reuniune vor apărea noi propuneri pentru o reorganizare a operațiunilor estetice în cadrul a ceea ce aş vrea să numesc sistemul urbanistic al informației, rezultatul va fi pozitiv. Vreau să mai adaug un singur lucru: să nu uităm că adevăratul loc al întâlnirii dintre teoreticieni și operatori nu e acest Palat al Congreselor, și nici în altă parte. Adevăratul loc al întâlnirii dintre teoreticieni și operatori e școala. Dacă se mai țin încă congrese și reuniuni periodice e pentru că școala, ca centru de formare și informare, nu există. Nu există o școală care să ne învețe să creem orașul, care să coordoneze toate activitățile umane, să structureze un spațiu, o dimensiune urbană, o dimensiune a civilizației, a vieții. Trebuie să tindem spre o școală de urbanistică la toate nivelele: o școală care să cuprindă nu numai toate activitățile de programare și proiectare arhitecturală, ci toate activitățile culturale care concurează la crearea cetății: o cetate care nu va mai fi o *civitas dei*, ci o *civitas hominum*.

În românește de Șt. D.

ARTA DE A TRADUCE

FRANCISCO AYALA

TRADUCEREA GARANȚIE A SOLIDARITĂȚII CULTURII

Munca de traducere nu poate fi privită nicidecum ca o muncă pantru care nu este nevoie de o calificare specială, o treabă mărunță pe care o faci în mod sporadic, silit de împrejurări. Eroarea care constă în a crede că oricine este în stare să o ducă la bun sfârșit, cu condiția ca, pe lângă limba proprie, să stăpânească o limbă străină — sau cel puțin să posede noțiunile ei de bază și un dicționar — își are originea în condiția comunitară a limbajului, instrument de expresie la îndemina tuturor și de care ne servim permanent pentru nevoile conviețuirii practice. Toți cunoaștem, într-adevăr, limba, de vreme ce știm să vorbim și să scriem; dar folosirea ei în cadrul limitat al experienței comune nu conferă nimănui aptitudini pentru a depăși acest cadru; exprimarea realităților, ideilor sau sentimentelor dincolo de această experiență comună cere un lexic și o îndemînare a construcției sintactice pe care numai printr-o cultivare adecvată le poți dobîndi. Cu alte cuvinte, reclamă o formație de scriitor.

Ei bine, o formație de scriitor — ca să nu vorbim de vocație și de talent literar — aplicată la o activitate atît de dificilă și atît de ingrată cum este munca de traducere a operelor străine, nu găsești pe toate drumurile.

Despre traducere s-a afirmat adesea că este o muncă ingrată: cere mult și oferă puțin. În orice caz, este nevoie de un spirit de sacrificiu remarcabil ca să i te consacrî: daruri personale deloc obișnuite, care de multe ori ar putea fi folosite pentru crearea unor opere originale de excelentă calitate, sînt puse la contribuție pentru a da strălucire unei opere străine. Această abnegație se datorează uneori entuziasmului deosebit, pasiunii pentru o anumită operă sau pur și simplu capriciului traducătorului artist; traducătorul de profesie este în general lipsit de asemenea stimuli.

Dar, ca și cum această dispoziție generoasă și plină de abnegație n-ar fi de ajuns, traducătorul trebuie să ia asupra lui posibilele defecte sau scăpări ale autoru-

lui tradus, pe care opinia publică le va pune întotdeauna pe seama neglijenței, nepriceperii sau ignoranței sale. Sedus de prestigiul numelui străin aureolat de faimă și sprijinindu-se pe proverbialul precedent al traducerilor trădătoare, cine nu poate compara textele va fi înclinat să-i impute traducătorului, nu numai defectele pe care s-ar putea să le conțină originalul, ci și alte presupuse lipsuri, pe care fără temei i se pare că le observă în text. Fiindcă față de traducător își drămuiește respectul pe care, în schimb, autorului străin i-l acordă cu ușurință. În timp ce despre autor se presupune de obicei că scrie din vocație, traducătorului i se atribuie un mobil lucrativ, și, cum traducerile sînt prost plătite, se consideră că e foarte firesc să nu acorde prea multă atenție lucrului, ba chiar i se găsește astfel o scuză. În ceea ce mă privește, nu cred că faptul că o anumită muncă este prost retribuită justifică execuția ei neglijentă, deși, pe de altă parte, nu pot să neg că, în general, această împrejurare nu este de natură să-i atragă pe cei mai înzestrați spre o activitate atît de lipsită de alte stimulente cum este munca de traducere.

Dacă s-a spus de nenumărate ori că traducerea este o muncă dificilă și ingrată, mult mai puțin s-a insistat asupra faptului — la fel de adevărat — că este o muncă disperată. Idealul perfecțiunii rămîne imposibil de atins, și aceasta nu ca o consecință a deficiențelor condiției umane, capabile doar să se apropie mai mult sau mai puțin de el, dar nu să-l și atingă, ci dintr-o imposibilitate inerentă activității de traducere. Cînd spun că munca de traducere este o acțiune disperată, vreau să atrag atenția că ea constă în mutarea unui obiect spiritual dintr-o sferă închisă într-alta, că presupune un transfer între două lumi incomunicabile. Fiindcă o operă literară este o piesă integrată, prin înseși rădăcinile limbii, într-un sistem cultural de care este legată printr-un joc de implicații atît de strînse, încît simpla încercare de a o izola, separa și extrage din spațiul căruia îi aparține, pentru a o introduce în alt spațiu, comportă — oricît de fină și pricepută ar fi mîna care s-ar încumeta să execute o asemenea operație — o falsificare a înțelesului. Traducerea e o scamatorie, un truc de iluzionism, o înșelătorie, cu atît mai mare cu cît îndemînarea de execuție este mai aproape de perfecțiune. O dată încheiată scamatoria, te afli în fața unui lucru complet deosebit de cel pe care-l aveai înaintea ochilor la început. Și aceasta indiferent dacă în cursul acestei operații s-a urmărit cu stăruință fanatică o corespondență formală sau, dimpotrivă, s-au depus eforturi eroice pentru găsirea unor analogii de semnificație.

Aceste două intenții sînt cei doi poli între care oscilează orice activitate de traducere, și este imposibil să scapi de alternativa pe care o oferă. De cînd Schleiermacher a enunțat-o sub formă de teorie, s-a răspîndit peste tot, devenind un loc comun, convingerea că nu există decît aceste două moduri opuse de a înțelege și de a practica munca de traducere: cel care își propune să-l aducă pe cititor la originalul tradus, transpunînd cu maximă fidelitate structura externă, și cel care își propune să adapteze înțelesul cuprins în original la modalitățile culturale proprii mediului lingvistic în care este transpus (. . .).

Fiecare operă, fiecare manifestare concretă a spiritului, fiecare produs cultural, fiecare cultură este în esență unică și intransferabilă. Cum am putea, atunci, s-o înlocuim cu alte elemente? În definitiv, cele două puncte de vedere — pomenite mai înainte — din care această activitate poate fi abordată ating în moduri complet opuse una și aceeași dificultate insurmontabilă: amîndouă vor să sară peste prăpastia care desparte diversele lumi culturale; unul din ele, traducerea literală, reducînd diferențele tehnice dintre limbile respective — diferențe care, în trăsăturile formale ale sistemului idiomatic, reflectă particularitățile cercului cultural pentru care acest sistem slujește de instrument; celălalt, luînd în bloc cercurile culturale corepunzătoare, pentru a reproduce particularitățile concrete ale operei literare

pe care își propune să o transpună, în plenitudinea relațiilor sale cu ambianța culturală în care este transpusă.

Ajunșind aici, ne putem da seama că ne aflăm în fața unei probleme de o amploare nebănuită, al cărei amplasament este în domeniul filozofiei culturii: este problema creației literare și, mergând mai departe, atingem problema generală a spiritului și a obiectivărilor sale. A ceda invitației pe care ne-o face de a o urma pînă la origini ar implica o deviere de la scopul nostru inițial, acela de a ne limita la emiterea unei sumare teorii a traducerii, și, în ultimă instanță, ar însemna să renunțăm la realizarea acestui obiectiv. Cu titlul de referință topografică, stabilită numai pentru a semnală legătura dintre tema noastră și problema amintită mai înainte, se poate spune că, într-un înțeles foarte subtil, operația care în mîna traducătorului apare ca un meșteșug grosolan și nesatisfăcător trebuie să fie realizată de către toți și în mod permanent, chiar în cadrul aceluiași cerc de cultură și al aceleiași arii idiomatice, pentru a putea recepta orice produs al spiritului, orice operă literară, orice expresie care conține un înțeles; percepînd înțelesul, trebuie să evocăm o întreagă lume de realități obiective de care acesta se leagă, cu alte cuvinte: întreg universul. Și asta din perspectiva trăirii noastre subiective a momentului. Cu alte cuvinte: trebuie să trăim viața spiritului.

Din această muncă artizanală, de la care în general nu se așteaptă prea mult și căreia nimeni nu-i pretinde perfecțiunea, această muncă atît de ingrată îndeplinește totuși funcții indispensabile în articularea dinamică a culturii. Cînd fazele primare ale culturii, în care conținuturile se păstrează și se transmit prin tradiție orală, evoluînd o dată cu limbajul, este nevoie să apropiem de înțelegerea actuală vechile ei monumente, pentru ca acestea să poată fi receptate de noile generații, care trebuie să se integreze în ansamblul istoric viu unde au apărut și trăiesc vechile monumente de cultură. Fiindcă limbajul se înnoiește necontenit, și textele sale arhaice devin din ce în ce mai greu de înțeles, pe măsură ce cuvintele și expresiile idiomatice ies din uzul curent și cad în desuetudine. Astfel, unele cuvinte și expresii din *Don Quijote* — pentru a nu menționa acum aluziile circumstanțiale pe care le întîlnim în carte — sînt astăzi străine de limba spaniolă vorbită și scrisă; într-o măsură și mai mare, același lucru se petrece cu poemele medievale: *Poemul Cidului*, *Cartea iubirii curate* etc. Modernizări ca aceea făcută de poetul Pedro Salinas pentru cel dintîi ar putea fi considerate adevărate traduceri, în cadrul aceleiași limbi, dintr-o epocă într-alta. Prin intermediul lor continuă să acționeze pe făgașul culturii scrise vechile motive, care se transmit, tot pe căi tradiționale, și în alt fel: prin intermediul relațiilor orale, adaptărilor și diverselor modalități de divulgare care le încadrează în sfera activităților culturale ne-erudite. Și dacă acest lucru se petrece înăuntrul unității aceluiași sistem idiomatice, cu atît mai mult se petrece cînd este vorba de opere care aparțin fundamentelor noastre culturale, dar sînt scrise în limbi moarte: latina și greaca. O cultură de tip superior, în care predomină comunicarea scrisă, nu se poate mulțumi cu rezultatele evoluției populare experimentate de textele originale, evoluție care aproape întotdeauna implică decadența valorilor. Și cînd, pe lîngă faptul că este o cultură complexă și avansată, este împărțită — cum se întîmplă în cazul culturii europene — de mai multe națiuni, fiecare avînd limba sa proprie în care produce creațiile sale literare, creații ce interesează și — dată fiind solidaritatea culturii — într-un anumit sens sînt vitale pentru toate celelalte, dar inaccesibile lor din cauza limbajului diferit, atunci numai traducerea poate servi la comunicarea conținuturilor, păstrînd solidaritatea și garantînd astfel unitatea și universalitatea culturii.

Așadar, funcția pe care o îndeplinește traducătorul, oricît ar fi de grea și de puțin recompensată, se dovedește a fi indispensabilă. Traducătorul trebuie să ajungă

înainte de toate la o înțelegere deplină a scrierii pe care urmează să o transpună, cuprinzând cu mintea sensul ei, în cadrul spațiului cultural căruia îi aparține, pentru a calcula apoi perspectivele traducerii în propria sa limbă, și studiind direcția adecvată pentru a putea stabili cele mai numeroase și semnificative corespondențe. Bineînțeles că ghidul decisiv va fi sensul esențial al operei în chestiune. Fiindcă incalculabila varietate a textelor în care se concretizează o cultură scrisă cere în mod necesar o aplicare alternativă și mereu schimbătoare a diverselor soluții pe care problema traducerii o pune în fiecare caz: nu pot fi traduse în același fel un tratat de matematică, un discurs politic, o comedie și un poem liric. Versiunea literară a unei scenete comice de moravuri va face să se piardă orice urmă de haz, versiunea liberă a unui sistem filozofic va face să se piardă precizia.

În timp ce față de opera filozofică traducătorul își face datoria printr-o docilitate plină de abnegație, manifestată prin supunerea la exigențele sistemului de idei conținute în ea, utilizând pentru exprimarea lui toate mijloacele pe care limba i le poate oferi, traducătorul de opere literare este nevoit să dea dovadă de mult mai multă inițiativă, adoptînd hotărîri care angajează răspunderea sa personală și de la care nu se poate eschiva. În cazul traducerii filozofice precumpănește ca normă criteriul versiunii literale, chiar dacă este practică cu cea discretă moderație indispensabilă pentru garantarea proprietății și corectitudinii lingvistice, și numai în mod cu totul secundar va trebui să țină seama de redarea accentului stilistic al originalului tradus. În cazul traducerii literare acest criteriu trebuie îmbinat cu cel al versiunii libere, în așa fel încît să se ajungă la echilibrul cerut de natura particulară a fiecărei opere. Scrierile care folosesc concepte abstracte, chiar dacă sînt orientate spre delectarea intelectuală mai mult decît spre cunoașterea intelectuală, se află încă în apropierea gîndirii pure; pentru ele sînt valabile regulile aplicate traducerii de opere filozofice, chiar dacă acest lucru se face cu un accent mai puternic. Dar cum trebuie să fie traduse acele opere care își propun un scop estetic, exprimînd în chip hotărît particularul și specificul, elementul istoric?

În opera literară de imaginație, problema traducerii se pune în toată plenitudinea ei și cu toate dificultățile pe care le implică. O scriere cu orientare estetică provoacă, în principiu, celui care își propune să o traducă, perplexități incomparabil mai mari decît o scriere cu semnificație practică sau tehnică, sau decît o operă de speculație intelectuală: intenția artistică se realizează printr-un gen de materiale ale experienței care, în ceea ce privește bogăția și varietatea, lasă cu mult în urmă materialele care slujesc de bază pentru a opera raționalizări tehnice sau filozofice. Aceste raționalizări — funcțională în traducerea unui text tehnic, substanțială în traducerea unui text filozofic — dau textului o armătură logică ce permite restabilirea conținutului său în termenii unui nou sistem idiomatic. O asemenea posibilitate lipsește în cazul creației literare, ale cărei elemente logice sînt subordonate scopului estetic, care le grupează împreună cu elemente eterogene: sentimentale, emoționale și senzitive, într-o formă verbală în care constă în definitiv valoarea creației artistice, inserată — așa cum am spus mai înainte — în corpul unei anumite culturi, căreia îi aparține, și nu în mod accidental, ci prin însăși esența ei ultimă. Semnificația principală a operei rezidă, așadar, în acest complex verbal.

Astfel, conținuturile raționale de care vorbeam mai înainte, chiar dacă nu reușesc să o atingă, aspiră la o valabilitate abstractă, desprinsă de orice istoricitate; de acord cu această aspirație, putem să le transportăm de la o formă istorică la alta, de la o limbă la alta. Dar creațiile artistice — și, în cadrul lor, creațiile artel literare — aspiră la o eternitate și la o valabilitate universală în cadrul formei concrete și a spațiului istoric care le sînt proprii; în asemenea grad, încît numai prin intermediul lor cultura căreia îi aparțin poate dobîndi o adevărată transcendență

splrituală. În ce mod trebuie atunci făcută traducerea unei opere literare într-o limbă deosebită de limba în care a fost concepută și realizată, fără ca esența ei să se piardă complet? Poate că singurul mod valabil constă în dezintegrarea tuturor elementelor ei, căutarea în limba traducerii a echivalențelor pe cât posibil apropiate, și apoi reconstruirea după modelul structurii originale.

Aceasta s-ar putea realiza mai ales în cazul acelor compoziții care, fiind legate de o formă foarte precisă și de uz comun, folosesc elemente foarte simple, accesibile experiențelor generale. Să ne gândim la un sonet care își propune să laude frumusețea unui trandafir, în contrast cu caracterul său efemer. Aici traducătorul se află în fața unei forme regulate, cu canoanele ei precise, realizabilă și de multe ori realizată chiar în diferite limbi. Să lăsăm deoparte diferențele de metrică, de rimă și de ritm pe care, în cadrul acestor forme fixe, le impun diferențele traducerii literare în fiecare din aceste limbi: fapt este că un sonet poate fi tradus printr-un alt sonet. Experiența psihologică, care constituie motivul său, este comună și permite exprimarea poetică în cele două limbi; este considerată, desigur, în amândouă limbile, temă tradițională. Dar expresia poetică nu constă numai în această formă generică a sonetului (cite sonete, Impecabile din punct de vedere prozodic, nu sînt lipsite de valoare poetică, dacă nu de-a dreptul antipoetice!), așa cum nici poezia nu constă în sentimentul exprimat, apt să primească configurații lirice foarte diferite, și capabil să se producă fără nici o expresie literară, în intimitatea pură a cuvîntului. Opera poetică constă în entitatea concretă, unică, prin excelență individuală a acestui sonet singular; este realizată în contururile ei pure într-un mod definitiv, intransferabil. Cu aceleași elemente — forma sonetului și experiența sentimentală a trandafirului, frumos și efemer — se pot crea nenumărate compoziții poetice de valori foarte inegale, de la cele frustrate sau pur și simplu slabe pînă la cele mai înalte; pot fi create de poeți din epoci diferite sau de poeți aparținînd aceleiași epoci. Și chiar același poet poate exprima în două sau mai multe sonete aceeași experiență psihologică. Oricît de mici ar fi diferențele care despart aceste opere deosebite, ele nu încetează de a fi independente una de alta, de sine stătătoare, închise în propriile lor limite și gravitînd fiecare în jurul propriului centru estetic, așa cum sînt deosebite tablourile în care unul și același pictor reproduce aceeași temă, slujindu-se de modele identice și folosind aceeași compoziție.

Ei bine, traducătorul trebuie să respecte cu strictă fidelitate linia pe care autorul a trasat-o în poemul său, fără a se abate cîtuși de puțin de la ea. Dispune în limba sa de forma generică de sonet, cu exigențele formale cunoscute, la care trebuie să adapteze, scriind în limba sa, conținutul originalului străin. Dar nu-și poate permite să dezvolte liber, în acest cadru dat, tema originalului, în stilul său personal și ca și cum ar răspunde unei experiențe proprii, fiindcă atunci nu s-ar mai putea vorbi propriu-zis de o traducere: rezultatul ar fi un sonet original, ca oricare altul ce tratează tema tradițională pe baza experiențelor comune. El trebuie să respecte expresia concretă pe care autorul a dat-o temei și în care constă creația sa singulară. Dar, pentru a realiza această transpunere, trebuie să înfrunte dificultatea pe care o constituie diferențele dintre cele două limbi. Chiar și acele cuvinte care sînt identice în două limbi distincte posedă rezonanțe foarte diferite în fiecare dintre ele. Ca să nu mai vorbim de cazurile mult mai frecvente în care trebuie să ne slujim de cuvinte diferite cu semnificații corespunzătoare. Aceste rezonanțe specifice — fonetice, emoționale, semnificative — apar acum inserate într-un ansamblu în care au o valoare însubstituibilă. Nu va fi indiferent în ce loc le vom așeza; cea mai ușoară nepotrivire în alegerea locului cuvenit poate schimba toate valorile poemului; potrivirea sa cu o anumită valoare, cu un anumit sunet, introduce schimbări uneori decisive în economia lirică a sonetului. . . Traducătorul trebuie să ur-

meze întocmai linia logică a temei, respectînd ordinea ideilor care îl compun, în așa fel încît fiecare dintre ele să-și facă apariția la locul cuvenit, să apară cu intensitatea pe care autorul a dat-o, să păstreze volumul și nuanța justă și să reușească să mențină implicațiile mentale ale originalului, fără să renunțe la nici una și fără să adauge vreun element inexistent în original. Pe lângă aceasta, trebuie să reproducă, folosind fonemele limbii sale, înlănțuirea de sugestii, uneori foarte vagi, care se desprind din fonemele textului original și din relațiile lor reciproce. În mare parte, aceste sugestii sînt de tip auditiv: *muzica* poemului, așa cum ar putea s-o perceapă cel care, ignorînd limba în care a fost scris, l-ar auzi recitat, trebuie și ea menținută, în traducere. . . Și toate acestea într-o luptă acerbă cu obstacolele — adeseori insurmontabile — pe care le ridică diversitatea de accent și de ritm între diferite limbi, lipsa de echivalențe de sens exacte și deosebirile dintre tonurile vitale caracteristice pentru fiecare spațiu de cultură, precum și — pe de altă parte — exigențele stricte ale formei fixe.

Se înțelege astfel că în mod inevitabil se pierd în cursul versului multe din elementele compoziției originale, și nici cel mai înalt grad de îndemînare sau de talent omenesc nu le-ar putea păstra pe toate legate într-un mănunchi. Intuiția traducătorului îl ajută cel mult să aleagă cu pricepere pe cele care vor fi păstrate și pe cele care vor fi sacrificate în fiecare caz concret, și să găsească elementele care ar putea să le înlocuiască cel mai bine pe acestea din urmă. Mai mult decît atît nu l se poate cere. Prin punerea la contribuție a darurilor sale, va obține, în cel mai fericit caz, o transpunere erudită, foarte utilă pentru ca cititorul pregătît și cult să-și poată forma o idee despre opera în discuție, să și-o reprezinte; fiindcă opera însăși, a cărei esență rezidă în complexul verbal al creației originale, îi va rămîne străină: elementul principal, secretul ei, se va risipi în cea mai mare parte, dacă nu se va pierde definitiv. Aceasta în cazul cel mai fericit; căci dacă, încercînd, dimpotrivă, să reconstituie valoarea, traducătorul și-ar îngădui libertăți față de original, rodul talentului său ar fi cel mult un nou sonet excelent, ba chiar — de ce nu? — superior modelului, dar, în definitiv, complet străin de original.

Dacă așa stau lucrurile în cazul unui poem cu o structură formală fixă și a cărui temă, fiind o temă tradițională, este oferită de o experiență psihologică foarte comună, cu alte cuvinte în cazul unui poem ale cărui elemente par că se pretează în cel mai înalt grad la transpunerile proprii traducerii, ce se va petrece oare în cazul unei opere literare cu o structură formală mai liberă și cu un conținut care face aluzie la împrejurări istorice schimbătoare, variate și uneori extrem de concrete? Scrierile cu intenție artistică sînt atît de diferite, țintesc spre scopuri atît de variate, și utilizează elemente atît de eterogene, încît nu pot fi date reguli, nici cu caracter foarte general, care să orienteze cît de cît operația de traducere. Astfel, putem observa că, atunci cînd scriitorul romantic Larra își expune teza traducerii libere sau adaptării, face acest lucru cu referire imediată la teatru, și în-deosebi la piesele comice traduse din franceză, care pe atunci se jucau cu mare succes, simțindu-se imediat obligat să precizeze că, în cadrul teatrului chiar, diferitele genuri și specii cer procedee diferite. El afirmă că «a traduce în materie de teatru(. . .) înseamnă să cauți un echivalent al situațiilor, nu al cuvintelor. A traduce bine o comedie înseamnă a adopta o idee străină și un plan străin, care să se afle în legătură cu obiceiurile țării în care se traduce, și a le exprima prin dialoguri ca și cum ar fi scrise în mod original». «Aceasta — adaugă el — în ceea ce privește comedia. Drama istorică și tragedia sînt traductibile în toate limbile». Motivul acestei precizări îl constituie faptul că comedia este, atît prin intrigă, cît și prin ambianță, strîns legată de moravurile sociale. Și dacă de la comedia burheză de moravuri trecem la teatrul comic popular, necesitatea unei adaptări libere

devine și mai stringentă; piesele teatrului comic popular sînt pline de aluzii la împrejurări locale, ba mai mult, își extrag o mare parte din efecte din limbajul pitoresc pe care-l utilizează: un limbaj plin de expresii și cuvinte a căror folosire este limitată la zona suburbană a vreunei capitale și, în timp, la intervalul de cinci sau zece ani cît durează de obicei valabilitatea acestui gen de jargon. Succesul unor asemenea piese depinde în mare măsură de satisfacția produsă de caracterul neprevăzut, capricios și scăpărător al acestui mod de a vorbi, precum și de surpriza provocată de ascensiunea lui de pe străzile mahalalei pe o scenă de teatru. Dar prin aceasta nu numai că piesa comică populară se dovedește trecătoare, ci și de o eficacitate foarte redusă, dacă nu chiar nulă, dincolo de ambianța la care se referă aluziile pitorești. Are nevoie de traducere, în limita aceleiași limbi, pentru a putea trece de la o localitate la alta, de la o suburbie la alta. Și astfel nu este de loc exagerat să spunem că, pentru a fi înțeleasă și savurată în capitala Argentinei, sceneta comică populară din Madrid trebuie să fie tradusă în jargonul mahalalelor din Buenos Aires. Bineînțeles că operele literare al căror scop estetic se reduce la complacerea în locul comun și în pitoresc — cum este, în general, cazul literaturii de moravuri — trebuie să se mulțumească, atunci cînd devin obiect al traducerii, cu posibila transpunere a valorilor minime.

Dar aceste elemente locale, cu caracter pitoresc și efemer, apar uneori — chiar dacă au un rol secundar — și în opere literare cu pretenții estetice mult mai înalte. Pentru a ne limita la un singur exemplu, să ne gândim la *Mizerabilii* de Victor Hugo, în care, de altfel, autorul consacră cîteva capitole studierii argoului și pledează pentru folosirea lui în roman. Aici se întîlnesc cîteva expresii din suburbii le pariziene, expresii care, probabil, azi nu se mai folosesc și nici nu mai sînt cunoscute de public, nici măcar de publicul din acele suburbii. Cine încearcă acest lucru este nevoit să folosească echivalențe extrase dintr-un alt argou suburban. Și astfel, în versiunea cea mai răspîdită — nu știu dacă și unica versiune — a celebrului roman în limba spaniolă, se pot citi expresii greu de înțeles astăzi. Nu pot să critic prea aspru această soluție. Ea nu este nici mai mult, nici mai puțin criticabilă decît altele, în care expresiile folosite ar fi fost extrase dintr-un alt argou local. Dar mi se pare, totuși, că nu poate fi considerată o soluție satisfăcătoare. Traducerea acestui limbaj pitoresc prin termeni cu valoare analogă aparținînd spațiului lingvistic al traducerii lasă nerezolvată problema pusă de strînsa legătură dintre argou și mediul său ambiant: vorbirea pitorească face aluzii numeroase la un anumit loc și timp; și nu poate să nu producă un efect comic, de astă dată printr-o nepotrivire șocantă, faptul că personaje tipice unui anumit mediu — spre exemplu, cartierelor periferice ale New York-ului — se exprimă, așa cum se poate citi în unele romane americane traduse în spaniolă, în limbajul de mahala al Madridului sau Buenos-Aires-ului. Problema este insolubilă. Numai adaptarea operei, niciodată simpla traducere a textului, ar putea rezolva această incongruență.

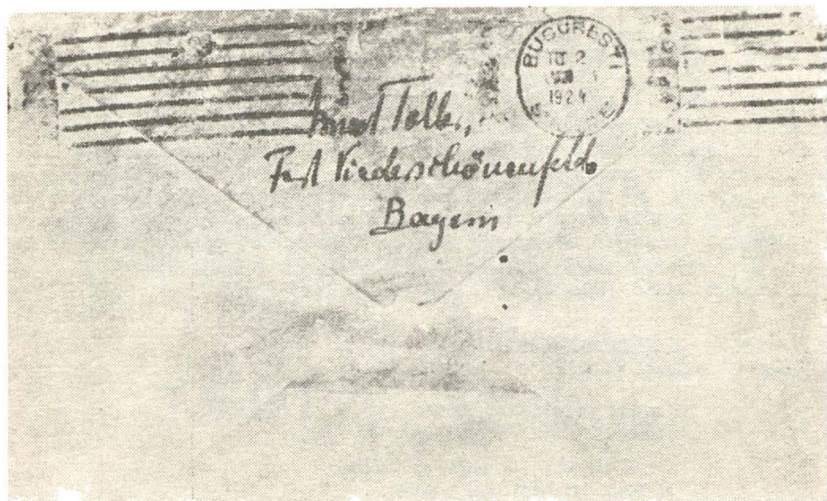
El bine, problema pusă de un limbaj atît de circumscris în timp și de spațiu, cum este un jargon, nu face decît să ne prezinte într-o formă extremă problema generală a elementelor istorice cuprinse în orice operă literară cu intenție estetică. Dat fiind că traducerea este destinată întregii aril a limbii, și nu numai unor cititori dintr-una sau alta din provinciile sale, traducătorul trebuie să încerce să folosească termenii și expresiile verbale cu cea mai largă răspîndire și înțelese de cît mai mulți vorbitori ai limbii; dar procedînd astfel riscă să confecționeze o proză insipidă, incoloră, impersonală, lipsită de grație și de stil, abstractă, sterilizată, în ultimă instanță lipsită de valoare estetică; cu alte cuvinte, o proză care, fiind probabil cea mai aptă pentru a exprima conținutul operelor de gîndire, se dovedește inadecvată ca instrument al transmiterii intențiilor estetice.

Chibzuind bine ce prezintă mai multă importanță: preferința pentru formele cele mai larg folosite sau pericolul uscăciunii, traducătorul va încerca să aleagă în fiecare caz, în cadrul posibilităților aproape incalculabile oferite de arsenalul limbii, expresiile și cuvintele care se potrivesc cel mai bine cu intenția artistică a autorului tradus.

Dar o asemenea alegere numai adevăratul scriitor — care cunoaște profund propria sa limbă, se pricepe să o folosească și posedă simțul înăscut al exprimării ferice — este capabil să o facă. Ne întoarcem, așadar, la punctul de plecare, și anume la afirmația că singura condiție esențială — lăsând la o parte condițiile instrumentale referitoare la cunoașterea corespondențelor gramaticale și a materiei conținute și exprimate în text — condiția cea mai importantă pentru a traduce bine este ca traducătorul să fie un om de litere, și nu un improvizator plin de cutezanță sau de inconștiență. Altfel nu se vor putea obține rezultate acceptabile în exercitarea unei activități care, prin definiție, ne apare ca o activitate eroic disperată.

În românește de ANDREI IONESCU

DOCUMENTE INEDITE



ERNST TOLLER **VIRGINIA WOOLF**

Cu jumătate de veac în urmă, în anul 1923, Ernst Toller, cunoscut poet și dramaturg antifascist german, aflat pe atunci în închisoare, răspundea unei cititoare din România care își exprimase printr-o scrisoare admirația față de scrisul și atitudinea sa. Răspunsul său, pe care îl reproducem mai jos, constă dintr-o poezie, care a trecut, așa cum se vede din ștampila « Kontrolle » (colțul din dreapta, sus) prin cenzura temniței.

În ce împrejurări a scris Toller poezia amintită ?

După studiul efectuate la Grenoble, Heidelberg și München, E. Toller a luat parte la primul război mondial, înscriindu-se ca voluntar în Armata Germană. Grozăvile măcelului și confruntarea sa cu oamenii simpli din tranșee, sacrificiul pentru o cauză care nu era a lor, trezesc conștiința sa, transformându-l într-un anti-militarist convins. Începe să simpatizeze cu mișcarea revoluționară a proletariatului, iar în 1918 ia parte la organizarea unei greve a muncitorilor din Industria de armament care-i aduce o primă întemnițare într-o închisoare militară. Scrie acolo drama sa antirăzboinică *Transformarea* (1919). În același an, ia parte la marile lupte revoluționare din Germania, fiind în conducerea Republicii Sovietice din Bavaria. După cum

se știe, revoluția a fost înăbușită în sânge. Din nou, Toller este condamnat la închisoare, pe termen de cinci ani — și în aceste împrejurări a compus el poezia din scrisoarea amintită mai sus, trimisă din fortăreață (închisoarea militară) Vlederschönenfeld (Bavaria).

De altfel, în aceeași perioadă a scris și poemul dramatic *Masă-om* (1921) — debătând relațiile dintre individ și societate — interzisă după o singură reprezentație, volumul de poezii *Cartea rîndunelor* (1924) ș.a. Ulterior, în 1930, a scris o dramă inspirată din răscoala marinarilor din Kiel: *Foc din cazane*.

Venirea hitlerismului la putere (1933), îl obligă să emigreze, prin Elveția, Franța și Anglia, stabilindu-se pînă la urmă în S.U.A. Își publică autobiografia *O tinerețe în Germania* (1933), apoi drama *Pastorul Hall* (1939), demascare hotărîtă a fascismului. La 22 mai 1939, se sinucide la New-York, deprimat profund de ascensiunea amenințătoare a lui Hitler și Mussolini, ca și de perspectiva sumbră a celui de al doilea război mondial. În ciuda acestui sfîrșit tragic, dovedind teama de viitor, Toller rămîne unul dintre cei mai mari scriitorii germani antifasciști, poetul și dramaturgul german care s-a apropiat cel mai mult, între cele două războaie mondiale, de proletariat. Iată de ce socotim deosebit de interesant să publicăm scrisoarea-răspuns pe care l-a adresat-o Madelynei Gischas din București, profesoară particulară de limbile germană și engleză, astăzi în vîrstă de 86 ani. Cu ștampila « Kontrolle » nu își putea însă exprima toate gîndurile.

I.M.ȘTEFAN

FORTĂREAȚA VIEDERSCHÖNENFELD

Bavaria 27 decembrie 1923

*Foșnesc spicele care se coc
Și pentru mine, întemnițatul.*

*Cerul albastru, de vară, se boltește
Și peste această curte moartă.*

*Respir
În miezul unei dulci fericiri.*

Pămînt ! lubit pămînt.

*Madelyne Gischas
Cu salutări prietenești*

ERNST TOLLER

FEST. VIEDERSCHÖNENFELD

Bayern 27. Dez. 1923

*Es rauschen die reifenden Ähren
Auch mir dem Gefangenen.*

*Es wölbt sich des Sommers blauender Himmel
Auf diesem gestarbenen Hof.*

*Ich atme
In Mittag süsßer Beglückung.*

Erde ! Geliebte

*Madelyne Gischas
mit freundlichen Grüßen
ERNST TOLLER*

Kommt zu uns in die Gefangenen
Gang wie die Gefangenen.

So wollest du die Freiheit, blutender Schmerz
Gang dieser Gefangenen so.

Ich habe ~~was~~
Im Mittag süßen Geylückung

for: Geliebte!

Nadelyne Gischas
mit freundlichen Grüßen

Im Tal

Fert. Niederschönau, Feld,
Bayern
28. Aug. 23.

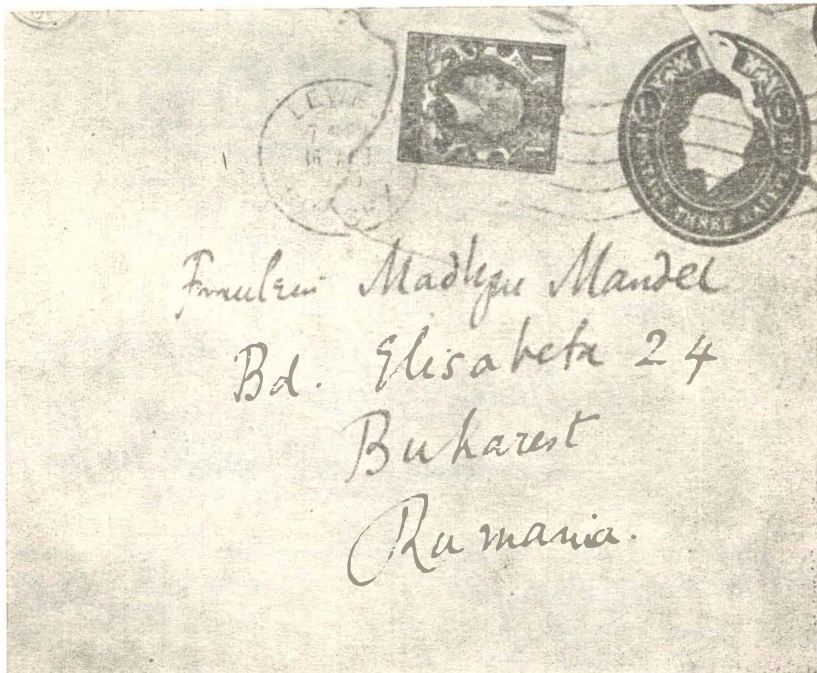
Cel de al doilea document inedit pe care îl reproducem provine de la scriitoarea și eselista engleză Virginia Woolf (1882—1941), cunoscută pentru viziunea ei impresionistă în domeniul romanului, conceput ca un lung monolog interior, prin care eroii își comunică trăirile subiective. Emoționată de romanul « Valurile » (1931), corespondenta din București (devenită între timp Madelyne Mandel, prin căsătorie), i se adresează scriitoarei engleze, mărturisindu-i simțămintele de admirație pentru această operă. La 15 august 1935, V. Woolf răspunde, într-o scrisoare caracteristică prin simplitate și modestie, exprimându-și bucuria că cititoarea din România a înțeles o scriere pe care mulți alții o considerau excesiv de dificilă și mulțumindu-i pentru încurajarea pe care i-o dă prin aprecierea lucrării.

I.M.S

Dear Madam,

I must apologise for not answering your letter before. I have to confess that I do not know German and then had to get a friend to translate it for me. I am greatly pleased that you should have found my book "The Waves" of interest to you. That is the sort of encouragement that I value greatly; and I must thank you sincerely for having taken the trouble to write to me. Many people have complained of its difficulty—hence your understanding is very welcome.

Yours sincerely
VIRGINIA WOOLF



Monk's House
Rodmell
near Lewes
Sussex

15 August 1935.

Dear Madam,

I must apologise for not answering
your letter before. I have to confess that I
do not read German, & then had to get a
friend to translate it for me. I am greatly
pleased that you should have found my
book The Waves of interest to you.
That is the sort of encouragement which
I value greatly, & I must thank you
sincerely for having taken the trouble

to write to me. Many people have complained
of its difficulty - hence your understanding is
very welcome.

Yours sincerely

Virginia Woolf

15 august 1935

Drogă Doamnă,

Trebuie să vă cer scuze pentru că nu am răspuns pînă acum scrisorii. Este cozul să
vă mărturisesc că nu cunosc germano și a trebuit să caut un prieten să mi-o traducă.
Sint foarte bucuroasă că ați găsit cartea mea « Volurile » interesantă. Prețuiesc foarte
mult o astfel de încurajare și vă mulțumesc cu toată sinceritatea pentru că v-ați luat
ostenealo să-mi scrieți. Mulți oameni s-au plîns că e prea grea, astfel încît înțelegerea
dumneavoastră este foarte bine venită.

A dumneavoastră cu stimă,
VIRGINIA WOOLF

UN PRIETEN AL POETILOR ROMÂNI

OMAGIU LUI JEAN BALLARD

După ce dispăruseră Cahiers du Sud, spre regretul iubitorilor de poezie de pretutindeni, s-a stins și Jean Ballard, suflet al revistei marseilleze, la cîrma căreia a vegheat aproape cincizeci de ani cu o largă receptivitate față de soliile lirice de pe toate meridianele. Grație înțelegerii și generozității sale, Cahiers du Sud a reprezentat un adevărat forum în care s-au întîlnit unele dintre cele mai reprezentative voci din poezia universală a ultimelor decenii. N-au lipsit de la această întîlnire nici exponenții ai poeziei românești. Ilarie Voroncași B. Fundoianu au fost colaboratori statornici ai revistei în epoca dinaintea ultimului război mondial. În anii războiului în Cahiers du Sud au apărut întîiele versiuni franceze ale cîtorva poeme argheziene tîlmăcite și comentate de Eugen Ionesco. Ulterior, li s-au adăugat alte florilegii într-o succesiune susținută. Astfel numărul revistei din noiembrie 1958 se deschidea cu un grupaj compact: « Tudor Arghezi, poet român », cuprinzînd un comentariu de Claude Sernet și o selecție din principalele volume ale poetului, concretizată în 25 de poeme tîlmăcite de Luc-André Marcel. nu mult mai tîrziu, în nr. 356 (iunie-iulie 1960), Claude Sernet traduce el însuși un număr de cinci poezii argheziene. Acelaș Sernet publica în nr. 359 (februarie-martie 1961) un articol despre Mihail Sadoveanu însoțit de traducerea a două povestiri: « În singurătățile Rarăului » și « Raiul ». Un fragment din « Rădăcinile sînt amare » de Zaharia Stancu era inserat în nr. 361 (innie-iulie 1961). Tot Claude Sernet prezenta cititorilor francezi în Cahiers du Sud nr. 383/384 (aug-oct. 1965) pe Ion Vinea, într-un frumos portret critic, ilustrat prin traducerea a zece poezii. În care reproducem alături două piese

Pentru competențele contribuții aduse de Cahiers du Sud la răspîndirea literaturii române sub îndrumarea lui Jean Ballard este firesc deci ca știrea morții acestuia să producă o adiere de dezolare printre oamenii de litere de la noi și să nască spontan un gînd pios.

G.Ș.

ION VINEA

INSOMNIES

*Mon cœur de la nuit te rappelle
quand dorment les horloges dans la pierre,
quand les étoiles s'éteignent comme des chuchotements,
quand tressaillent les charbons dans l'âtre.*

*Tes yeux s'ouvrent en moi
comme les chants dans les veillées de la bergerie,
come les nénuphars sur les étangs calmes,
comme la lune au fond de la fontaine.*

*Notre rêve de vie et de mort
pareil au lierre vouté nous cerne
sous son ombrage d'éternité,
avec ses chaînes au sort rivées.*

ETERNITÉ

*Si belles entre nous les paroles
scintillant au long des années
et comme, de son et de rêve solitaire,
le sens en elles s'est accompli !*

*Les unes furent taillées
dans la nacre éphémère des lys,
d'autres ont poussé de la brise du sang,
les dernières bourdonnent sous les les couples du soir.*

*Ce sont des cloches en nous sonnant notre éternité,
qu'heure après heure nous nous sommes conquise.
Notre amour est né bien avant nous
et loin nous mène-t-il au-delà de nous-mêmes.*

(Traduit du romain par CLAUDE SERNET)

CALEIDOSCOP

ZAHARIA STANCU

UN PROFIL

ÎN REVISTA

«ZVEZDA»

Revista leningrădeană *Zvezda* publică în numărul pe aprilie însemnările scriitorului Gleb Gorișin, intitulate «Țări și cărți». Țara de care se preocupă autorul e România, cărțile — ultimele traduceri din Zaharia Stancu, publicate în URSS în ultimii doi ani: romanul *Ce mult te-am iubit*, apărut în revista *Inostrannaia Literatura* și *Pădurea nebună*, tipărită de editura «Literatura beletristică». Ceea ce te izbește în primul rînd în aceste note e puternicul interes pe care i l-a stîrnit personalitatea lui Zaharia Stancu. Și tocmai această fascinație exercitată de om, pe care a vrut să-l pătrundă, să-l urmărească pînă la izvoare, să-l descopere în amănunt, i-a declanșat interesul pentru scrierile romancierului, pe care le-a admirat nu în mal mică măsură. Gorișin împletește reflexiunile pe marginea operei cu referirile frecvente la autor: «... viu, luptînd cu suferințele, fiu militant al poporului și al timpului său, martor, cunoscător și acuzator pătimaș al răului, în pluralitatea formelor sale, propovăduitor al binelui». Sau, vorbind despre romanul *Ce mult te-am iubit*, Gorișin îl «vede» pe erou, deși autorul «nu-l descrie»: «Recunosc în el pe tînărul Darie, după ochi îl recunosc: privirea îi e la fel de rece, ascuțită, atentă la «tablourile vieții». Îl recunosc în el pe scriitorul de renume mondial, pe academicianul Zaharia Stancu; astfel ar fi putut fi, cu patruzeci de ani în urmă... Fagurii vieții lui s-au umplut cu mierea de aur, și acum el își împarte cu generozitate mierea oamenilor».

«Romanele lui Stancu în traducerea rusă se citesc nu foarte ușor, dar cu atenția trează, pe nerăsuflăte, cum se spune. Liniile narative care se încrucișează în romanele sale se înnoadă, au o culme, dar nu se rup, ci se transformă în noi linii, noi subiecte. Romanele sînt scrise ca un eseu, în ele aflî chintesența vieții, amărăciunea ei dură și dulceața. Ceea ce nu există în operele lui Stancu sînt locurile de odihnă, antracul, refugiul salvator, apărarea împotriva fluxului de gînduri și sentimente neliniștitoare, dureroase...»

« Citesc romanele lui Stancu și pășesc iar în țara lui, atingînd-o nu numai în spațiu, dar și în timp, n-am nici o grabă, pot să mă opresc, să cuget, să aprofundez cele citite . . . Țara, ca și autorul romanelor, capătă în conștiința mea profilul viu al personalității umane, cu prezent și trecut, — caracter, soartă.

Călătoriile în țările îndepărtate, chiar și în cele apropiate, vecine, nu sînt fructuoase dacă nu ești însoțit de cărți . . . Prin România, e bine să călătorești ținînd la subțioară cărțile lui Zaharia Stancu. »

MADELEINE FORTUNESCU

«LITERATURA NA SWIECIE»

INTR-O NOUĂ FORMULĂ

Într-un nou format și ideată pe o nouă formulă, își continuă apariția excelenta revistă poloneză *Literatura na swiecie*, avînd actualmente ca redactor responsabil pe Wacław Sadkowski și reunind în colectivul său de redacție o seamă de specialiști în problematica literaturii contemporane pe meridianele lumii — specialiști și totodată lingviști, traducători de înalt nivel, creatori cum e Leopold Lewin, redactor responsabil-adjunct și poet de renume solid statornic. În plus, față de fosta formație a *Literaturii în lume*, cea nouă aduce contribuția permanentă a unui amplu colectiv consultativ, din care menționăm pe Anna Bukowska, deținătoare a rubricii politice a revistei *Miesiecznik Literacki*, pe Zofia Chondzinska, traducătoare și cunoscătoare valoroasă a literaturii latino-americane, pe Jan Koprowski, novelist de merit și animator al acțiunii de relații scriitoricești internaționale. promovate de ZAKS și PEN-Clubul polon. Prezentîndu-se sub format obișnuit de carte, cu numeroase ilustrații foto și gravuri («colajele» semnate de M. Malcherek și Anna Suchodolska sînt extrem de spirituale), păstrîndu-și materialele de caracter informativ și bibliografic, revista posedă un ales aspect grafic, se mînuiește lesne și poate fi cu folos consultată sub raport documentar la rubricile *Mici recenzii*, *Surse bibliografice* și *Note despre autori*. Tălmăcirile încă inedite din literatura mondială de astăzi figurează mereu la loc de cinste și poartă girul unor traducători eminenți : e de ajuns să cităm în acest sens pe Leopold Lewin, care semnează în primul număr al revistei versiunea polonă a șase poezii de Osip Mandelștam și cinci de Nikolai Gumiliv.

Literatura na swiecie beneficiază și de contribuții ale autorilor de peste graniță ; așa, de pildă, în nr. 1, găsim eseu substanțial despre Italo Calvino, semnat de Giuliano Manacorda și tradus de Anna Lipowczan - Madruzzo. Tălmăcirile beletristice inedite în limba polonă înfățișează trăsături ilustrative ale creației unor scriitori ca : Naghib Mahfuz, Boris Vian, Jacques Prévert, Radovan Pavlovski (nr.1), Karoly Barl — interesant tînăr poet țigan din Ungaria, tălmăcit în polonă de Jerzy Fikowski, specialistul prin excelență al literaturii țigănești — , Gabor Thurzó, John Steinbeck și alții (nr.2)

Urmind tradiția numerelor consacrate integral unui singur scriitor (anul trecut *Literatura na swiecie* a dat un prestigios nr. 10, consacrat lui Jorge - Luis Borges), nr. 2/1973 oferă o masivă prezentare a lui Julio Cortázar, poetul și romancierul argentinian pe care ni-l definesc deopotrivă profilele schițate de Carlos Fuentes și Zofia Chondzinska, precum și traduceri efectuate de către aceasta din urmă. În fine, mergînd pe linia interferențelor de artă, Józef Waczków stabilește concordanțe subtile între procedeele « fotografice » ale lui Cortázar și ale lui Antonioni, descifrînd paritățile de tratare psihologică a dramei omului modern în proza celui dintîi și în inovațiile filmice ale celui de-al doilea. Menționăm că nuvelele lui Cortázar au început a fi cunoscute în traduceri polone încă din 1967 și că la finele lui 1974 în editura *Czytelnik* va apărea o culegere mai bogată din creația scriitorului argentinian. Din fragmentele publicate în numărul 2 al *Literaturii în lume* semnalăm paginile *Despre sentimentul existenței incomplete* și poemul *Rug pentru cineva*, purtînd pecetea vizibilă a acelui amestec de stil academic și șabloane « pop », fuzionate în pasta imagisticii suprarealiste — amestec propriu scriiturii lui Cortázar.

Pe planul preocupărilor de teorie a creației moderne, esteticianul Stefan Morawski își urmărește căutările « la sursa crizei » manifestate în unele sectoare ale artei (nr. 1, p. 238 și urm.).

Atare căutări îi prilejuiesc unele sondaje în gîndirea filozofică de astăzi (Kirby, Fitch, Baxandall, Marcuse), relevîndu-se caracterul simptomatic al « anti — artei » generate de triumful vremelnice al unor noi mituri, ca acelea pe care le studia recent Youngblood în cartea sa *On the Future of Art* (1971). Aceste mituri preluate îndeajuns de pasiv de către *mass-media* (« civilizația paleocibernetică », « conștiința cosmică », computeromania, tendința către spectacolele sinestezico-cinetice), sînt numai teribilisme gratuite ori reinnolesc efectiv substanța și modalitățile artei ? Stefan Morawski nu se crede în măsură a da răspunsuri definitive și a formula principii atît pentru esteticieni cît și pentru creatori ; el se mărginește a pune cinstită problema și a tenta să desprindă cîteva soluții posibile din datele precis conturate și obiectiv analizate.

Cum pot fi repuse în valoare și regîndite în condițiile creativității actuale, curente artistice dintr-un trecut depărtat sau scriitori despre care s-ar fi părut că s-a spus totul, epuizîndu-se ultimele căi de cercetare subtilă, o dovedesc eseuri cum e acela al lui Giorgio Pullini despre Calvino și Buzzati în aceeași traducere superioară a Annei Lipowczan-Madruga, al lui Wojciech Natanson despre Camus « în perspectivă anilor » (nr. 1), și al Aleksandrei Oledzka-Frybesowa, care a izbutit să mal descopere ceva nou despre *Florile răului* (nr. 2 p. 292 și, urm.). Asociații ingenioase îl integrează pe Calvino « goticului flamboiant », după cum Dino Buzzati s-ar atașa unui « gotic ascetic » — iar faptul de a-l interpreta pe Baudelaire din punctul de vedere al stilisticii traducerii poetice, făcîndu-se apel la exemplul lui Hlebnikov, e și original și dătător de sugestii.

Cît folos poate oferi o străveche traducere literară tălmăcitorilor de astăzi sub raportul dozării imaginilor, figurilor destle, coloritului artistic, virtuozităților verbale — o dovedește Julian Krzyzanowski, analizînd *Psaltirea reginei Jadwiga* — secolul XV —, prima traducere literară în limba polonă (nr.1), iar Natalia Modzelewska grupează, în același număr al revistei, cîteva reflecții judicioase despre arta traducerii în genere. Comparativismul se face în mod convingător apreciat grație Hannei Kirchner, care confruntă pe Zofia Nalkowska cu Miroslav Krleža.

În fine, literatura țărilor de limbă arabă figurează cu o năvelă inedită de Naghib Mahfuz, cu subiect contemporan, în versiunea polonă a Jolantei Jasińska. Aceasta semnează, în colaborare cu arabizantul Janusz Danecki, un studiu despre traducerile

de poezie arabă în limba polonă, avînd în vedere deopotrivă modelele pe care le-au dat tîlmăcitorii spanioli, ca de exemplu E.G. Gómez, marele specialist în materie.

Numărul 2 al revistei aduce și o cronică vie despre activitatea și actualitatea scriitoricească peste hotare : cîteva pagini dense informează despre asemenea probleme în ceea ce privește Cehoslovacia și Jugoslavia, subliniindu-se necesitatea întîlnirilor și schimburilor de opinii ale slujitorilor condeiului : în acest context, Magdalena Petryńska arată cît de fructuoase și multivariate s-au dovedit discuțiile purtate la finele anului trecut, cu ocazia celui de-al IX-lea Colocviu internațional al scriitorilor la Belgrad, tema generală fiind axată pe literatura iugoslavă contemporană.

Promițînd cititorilor viitoare sumare pline de interes — evantaiul numerelor « în perspectivă » reunind scriitorii din cei mai diverși, de la Montherlant și James Joyce, astăzi niște clasici, la Tournier, Kunert sau Barnes — redacția *Literaturii în lume* va corespunde mereu (sîntem siguri) exigențelor asumate în scopul unei informări literare de cea mai aleasă calitate și în cel mai substanțial înțeles al cuvîntului.

Onorîndu-și promisiunile formulate în primele numere, colectivul de redacție oferă un sumar variat în numărul 3 care, deși consacrat în genere lui Petöfi, conține un material eseistic de înaltă ținută și de originală concepție. În acest sens, menționăm eseul lui Krzysztof Metrak, *Moartea la Veneția*, unde, în substanță, se susține, că Ezra Pound, decedat la Veneția anul trecut, și-a început existența ca un Gustav von Aschenbach pentru a trăi în final inițierea lui Adrian Leverkühn. O problemă gravă a eticii actuale tratează numărul 4 al revistei, sub titlul general *Anatomia violenței*, temă ilustrată prin texte cu piesa *Mici crime* de J. Feiffer, tradusă integral de Kazimierz Piotrowski, pagini din T.S. Eliot, Djuna Barnes, Jay Wright. În fine Ryszard Matuszewski face darea de seamă a activității Asociației internaționale a criticilor literari ; cu acest prilej schițează un plan de perspectivă, îndeosebi promițător în sensul schimbului de idei și experimente literare, acțiune promovată consecvent de *Literatura na świecie*. Cît despre chestiunile de tehnică și teorie a traducerii, studiile din acest domeniu cuprinse în ultimele numere ale acestei valoroase reviste poloneze ar merita să fie comentate mai pe larg și aparte.

Rodica Ciocan Ivănescu

POEME DE ION ALEXANDRU ÎN REVISTA «SVETOVÁ LITERATURA»

Revista *Svetová literatura*, revistă de literatură universală care apare la Praga, publică în nr. 2/1973 un grupaj de poezii ale poetului Ion Alexandru.

Alese cu pricepere și grijă de către Eva Strebingarová (care semnează atît traducerea lor, cît și o notă bibliografică despre scriitor), selecția cuprinde poeziile : *Laolaltă, Zi și noapte, Sărbătoarea grîului, Locul faptei, Unul, Aici, Doliu senzual și Oedip*.

Analizînd în linii mari creația lui Ion Alexandru, Eva Strebingarová arată că «poetul privește lumea cu o privire pură și fără prejudecăți, în toată complexitatea și diversitatea ei », pentru ca mai departe să sublinieze că « poezia lui este poezia destinului

uman ; poetul vede și exprimă viața ca pe un fenomen, un dar unic, avertizează lumea de pericolul catastrofelor și proclamă speranța ei în umanizarea tuturor relațiilor umane ».

În ceea ce privește versiunea românească, traducătoarea (cunoscută din nenumăratele tălmăciri — în versuri și proză — din literatura română) se dovedește încă o dată o bună cunoscătoare și o mare iubitoare a limbii și literaturii noastre. După ce a transpus, pentru cititorii cehi, universul poetic al lui Nichita Stănescu, Eva Strebingerová le oferă — prin acest grupaj pe care îl dorim cât mai curînd amplificat într-un volum — cîteva mostre din poezia lui Ion Alexandru, înțeleasă și redată cu același talent și cu aceeași grijă minunată pentru păstrarea sensului și a stilului poetic.

Versurile acestui tînăr poet care își fixează ca Ideal absolutul, oferind o garanție a continuității liricii filozofice în literatura noastră, apar în traducerea Evei Strebingerová la fel de autentice, de profunde și pline de farmec ca în original. În fericitele echivalențe găsim, nealterate în ciuda marcatelor deosebiri de limbă, caracteristicile principale ale poeziei lui Ion Alexandru.

Inițiativa revistei (care, cu aproape doi ani în urmă, publicase și o selecție din versurile lui Marin Sorescu), reprezintă o nouă încercare — pe deplin reușită — de apropiere a cititorului ceh de poezia română contemporană, în ce are ea mai de valoare.

Sanda Apostolescu

ECOURI MAGHIARE

În cursul lunii aprilie a avut loc la Budapesta cea de a treia întîlnire a poezilor europeni, la care au participat aproape 80 de poeți din toate țările continentului nostru. Din partea României au fost prezenți Mihai Beniuc și Marin Sorescu. Cu acest prilej, revista maghiară de literatură universală *Nagy világ* a publicat în numerele 3 și 4/1973, în semn de omagiu adus participanților, cîte una sau două poezii semnificative create în ultimii ani. Astfel Mihai Beniuc este prezent cu poezia *Sisif*, iar Marin Sorescu cu *Învierea lui Lazăr*, în tălmăcirea lui Parancs Janos, respectiv Jekély Zoltán.

Expunerile și intervențiile participanților la cea de a treia întîlnire a poezilor europeni, axate pe tema « Comanda socială și îndatoririle poezilor » vor fi editate de editura « Corvina » în almanahul multilingv « Helikon »

După cum se știe, prima întîlnire a avut loc în octombrie 1966 tot la Budapesta și a dezbătut probleme legate de traducerea poeziei, iar la cea de a doua, în mai 1971, care în cadrul dezbaterilor : « Poezia după cel de al doilea război mondial » a reunit de asemenea un mare număr de poeți de frunte de pe continent.

Aceeași revistă publică o competentă dare de seamă asupra antologiei « Colinde românești », apărută în editura Kriterion din țara noastră, în versiune maghiară, în care Szeker Endre face o serie de judicioase observații asupra acelor teme care, la vremea lor, studiate de Béla Bartók și Ortutay Gyula, au prilejuit ample discuții referitoare la înrudirea unor teme ale colindelor românești cu poezia populară fino-ugră.

Recenzentul subliniază în încheiere reușita traducerii collindelor, realizată de poetul clujean Kiss Jenő.

Revista mai semnalează apariția volumului de interviuri « Fără interpret » al lui Béke György, în care 56 de scriitori români și maghiari dezbate problema legăturilor literare româno-maghiare.

L.V.

BALERINUL GH. CĂCIULEANU LA BONN-CENTER

Două recente numere ale cunoscutei reviste pentru arta coregrafică și folclor din R.F.G., « Das Tanzarchiv », subliniază succesele înregistrate de tînărul balerin român Gheorghe Căciuleanu, « unul din talentele demne de luat în seamă în coregrafia internațională », care a semnat un contract cu formația « Folkwangballet » din Essen.

După cum se știe, Căciuleanu a fost remarcat de critica de specialitate în urmă cu doi ani la « Festivalul Edinburgh 1971 » pentru ca, la scurt timp după aceea, să obțină de două ori premiul întâi la prestigiosul Concurs Internațional de dans de la Köln. Prezența și debutul lui Căciuleanu la Folkwang, apariția sa pe scenele vest-germane s-au bucurat de o entuziastă apreciere a criticilor. « Niciodată nu s-a dansat atît de bine la Folkwangballet de cînd ansamblul și-a asigurat pentru cîteva luni concursul lui Căciuleanu », scria bunăoară la începutul anului Jochen Schmid de la « Das Tanzarchiv ». După cîteva turnee prin marile orașe vest-germane, balerînul român, împreună cu Folkwang, a debutat și la Bonn-Center, unde publicul a avut prilejul să aprecieze « rafinamentul coregrafic și calitățile dansatorului român ».

Programul a cuprins între altele « Valses nobles et sentimentales » pe muzica lui Ravel, dansuri pe muzică populară românească și argentiniană. Dintre numerele cu care s-a prezentat balerînul român, amintita revistă menționează dansul « Chansons de travail », în care « în linii simple, clare, pline de poezie și grație, Căciuleanu evocă aspecte din viața și munca țaranului român ».

« Dacă în ultima vreme se constată o puternică tendință spre abstracția coregrafică, spre formele pure — scrie în continuare cronicarul revistei, Eberland Gockel — în stilul lui Căciuleanu recunoaștem o fructuoasă îmbinare a elementelor clasice cu cele ale dansului folcloric și ale dansului modern . . . , care a cucerit publicul atît de pretențios de la Bonn-Center ».

Recenta expoziție de la Edinburgh a artistului român Ilie Pavel a dat prilejul unor îmbucurătoare ecouri în presa britanică. Sub titluri ca « Inovări în arta românească », sau « O magie ce prefăce materialul inferior în substanță prețioasă », ziare de mare tiraj, cum ar fi *The Daily Telegraph*, *The Scotsman*, sau *The Guardian* prezintă cititorului englez, în termeni foarte elogiosi, ultimele realizări ale compatriotului nostru.

Terence Mullaly în *The Daily Telegraph*, (9 martie 1973): « Expoziția Pavel Ilie e deosebit de interesantă pentru lumina pe care o aruncă asupra artelor contemporane din România. Într-adevăr, nu rămîne umbră de îndoială că există în România artiști experimentînd tehnici noi, modalități inedite de lărgire a vocabularului artei. În lucrarea cu titlul *Lupta cu ingerul* există un contrast frapant între foaia laminată, dintr-un material plastic semitransparent, — încărcată de conotații vizuale sugerînd tehnologia secolului XX — și acel obiect sferic cenușiu, incorporînd frînturi de paie, în care este împlîntată: sugestia titlului e legată de juxtapunerea elementului pămîntesc cu implicațiile multiple ale vîrstei progresului tehnologic. »

Edward Cage în *The Scotsman*, (5 martie 1973): « Ce-ar putea fi mai modest decît un colac de frînghie, cîteva stîngii de lemn, sau o încărcătură de chirpici și humă uscată? Și totuși, nu altul este materialul brut prelucrat de artistul român Ilie Pavel în ultimele patru luni ale șederii sale la Turnhouse Farm, lîngă Edinburgh. Fără îndoială însă că, pentru el, tocmai aceasta e materia primă necesară pentru conceperea unei arte cu adevărat originale; cel puțin două din cele patru lucrări expuse de Ilie Pavel se împărtășesc într-adevăr din acea stranie și obsesivă prezență, acea calitate a existenței independente și atemporale, care, întotdeauna, e semnul ales al simbolului poetic, receptacol iluminînd Adevărul prin mijlocirea unei metafore.

Deși alcătuită dintr-o textură modestă și transparentă, expoziția lui Ilie Pavel e departe de a fi o colecție de « haine noi împărătești », ca în basmul lui Andersen. Ca și ceilalți compatrioți ai săi pe care am avut prilejul să-i vedem aici, la expoziția Festivalului din 1971, Ilie Pavel preferă să lucreze cu materiale nepretențioase, cele pe care le află întotdeauna la îndemînă. Folosind subtila alchimie a meșteșugarului îndrăgostit de lucrarea grijulie a propriilor sale mîini, el ajunge să prefacă, pînă și lutul într-un giuvaer prețios. Tocmai pornind de aici, Ilie Pavel stăpînește, credem, cel mai bun antidot împotriva oblăduirilor sofisticate, și de un gust îndoielnic, ale environmentului nostru tehnologic. Atît prin proporții cît și prin conținut, *Copacul*, *Drumul* și alte lucrări de Pavel poartă, de cele mai multe ori, pecetea indiscutabilă a caracterului « environmental ». Totodată, ele dovedesc însă preocuparea fundamentală a artistului pentru idee — o atitudine care, pe lîngă faptul că este esențialmente sănătoasă, constituie substanța și miezul însuși al artei conceptuale. Cred, prin urmare, că rădăcinile tradiționale ale lui Ilie Pavel, fundamentarea sa într-un mediu de origină țărănească, ca și deprinderea sa cu mijloacele artistice specifice expresiei folclorice, sînt tot atîtea explicații pentru strălucirea cu totul originală și atît de grăitoare, pe care a reușit s-o însufle unor modalități și preocupări acut contemporane.

Cea mai uimitoare dintre sculpturile lui Ilie Pavel, e fără îndoială, acea uriașă sferă — aducînd puțin a Bosch — plămădită din humă și chirpici, despicată de două

ori, ca un enorm cartof tăiat de două planuri semiopace din plastic. Tăleturile în această curioasă suprafață de aspect cruciform sînt innădite și tivite cu frînghie, un al doilea rînd de foaie de plastic fiind împlîntat diagonal în corpul central, cu ajutorul unei Incizii transversale. Această structură obsesivă poartă tainicul titlu de *Lupta îngerului*.

Altă lucrare remarcabilă este aceea în care Pavel utilizează vreascuri, așa cum mai făcuse de altfel și în 1971 din legături, tăiate și asamblate la diferite lungimi, în așa fel încît să alcătuiască un grup misterios de obiecte verticale sugerînd o umbră extensie a spațiului în jos, trecînd, cumva, dincolo, prin dușumeaua acoperită de covoare.

Apoi un « Copac » tăiat și curățat, pare să zacă în așteptarea unei îngropări, în timp ce « Drumul vieții », brăzdat de urme, se întinde înainte și înapoi, pierzîndu-se în planuri întunecoase ca într-un fel de infinit.

Cordelia Oliver în *The Guardian*, (15 martie 1973): « Obiectele lui Ilie Pavel ating un grad de simplitate vecin cu despuierea totală; materia primă provine din cele mai simple substanțe, culese de prin împrejurimile fermei (fiecare însă tratată cu o extraordinară iscusință creatoare). La prima privire, ele par să conțină și să comunice o singură Idee. Dar a rămîne aici ar însemna să le subapreciem. Căci Ilie Pavel, concepîndu-și lucrările la o scară elementară, ajunge pînă la urmă să-și încorporeze ideile în metafore tangibile: el este un mistic, un magician și un poet.

La parter, una din săli este virtualmente dominată de o lucrare intitulată *Lupta îngerului*, un obiect înzestrat cu o forță egală și greu de explicat. E vorba de o uriașă sferă de pămînt (chirpici, lut și paie, alcătuită din două emisfere de sîrmă împletită, innădite îngrijit cu frînghie subțire, și bine strînse laolaltă) — tăiată și despicată de o foale gri-albastră de material acrilic translucid. Din punctul meu de vedere, am în față o imagine a lui Ariel și Caliban: elementul pămînt și elementul văzduh, într-o necurmată luptă creatoare ».

În românește de A.B.



Corectura LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ

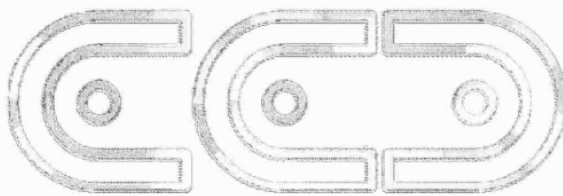
I. BROD

Secolul 20

REDACȚIA; CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA; ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

